JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

FRIEDRICH BODENSTEDT.

2

ZWEITER JAHRGANG.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1867.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Vorwort.

Der zweite Band des Jahrbuches der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, welchen wir hiermit den Freunden und Verehrern des britischen Dichters vorlegen, hat noch schwerer gegen ungünstige Verhältnisse anzukämpfen gehabt als der erste. Durch den Krieg, der während des vergangenen Sommers Deutschland in zwei Heerlager spaltete, wurde Monate lang aller friedliche Verkehr zwischen dem Süden und Norden unterbrochen und der Blick vom Schreibtisch auf die Schlachtfelder gelenkt, wo sich Deutschlands Geschicke entscheiden sollten. Wie vom Hochgebirge herabdonnernde Ströme rissen die Ereignisse Alles mit sich fort, was ihr Sturmlauf berührte, und selbst jetzt, nach wiedergewonnenem Frieden, hat sich die Aufregung nur vermindert, nicht gelegt. Noch immer schwebt, wie ein fernhin umspähender Adler, Erwartung in der Luft und die rechte Ruhe zum Schaffen ist wohl nur bei Wenigen wieder eingekehrt. Unter diesen Verhältnissen hat auch unser Jahrbuch empfindlich zu leiden gehabt: mancher werthvolle Beitrag, der fest zugesagt und schon vor

dem Kriege angefangen war, ist in der Feder stecken geblieben; mancher andere hat den Weg vom Kopfe zur Feder gar nicht gefunden. Das gilt besonders von den Berichten, welche sachkundige und geistvolle Köpfe aus Wien, Berlin, Dresden und andern Hauptstädten mir über die dort stattgefundenen Shakespeare-Aufführungen der letzten Jahre zu liefern versprochen hatten. Durch das Ausbleiben dieser Berichte, sowie eines grösseren, ebenfalls fest zugesagten kritischen Aufsatzes von Michael Bernays über die Shakespeare-Studien des Realisten, ist dem Jahrbuche die empfindlichste Lücke geschlagen worden, da es in meinem Plane lag, diesmal mehr, als in dem schnell entstandenen ersten Bande geschehen konnte, das Wirken und Walten des Dichters in den geistigen Strömungen der Gegenwart zu zeigen. Doch trotz des Fehlenden, das zudem Niemand so schmerzlich vermissen wird wie ich selbst, kann sich dies Jahrbuch mit Ehren sehen lassen in der Nähe und Ferne, und wird es den Freunden des Dichters mehr Neues, Belehrendes und Anregendes bieten, als sie bei der Ungunst der Zeiten erwarten dürften.

Die Verbindungsfäden zwischen dem ersten und zweiten Bande schlägt unser vortreffliche Altmeister Ulrici durch seinen erschöpfenden, durchweg beherzigenswerthen und musterhaften „Jahresbericht“.

Dann folgt ein (wenn wir nicht sehr irren, von Damenhand geschriebener) interessanter Aufsatz: „Die Charakterzüge Hamlet's, nachgezeichnet von einem Nichtphilosophen.“ Sicher wird es vielen Lesern von Interesse sein, zu sehen, wie der Charakter des vielgeprüften Dänenprinzen im Kopfe einer feingebildeten, geistreichen Dame sich abspiegelt. Dasselbe unerschöpfliche Thema behan-

deln noch ein paar Aufsätze von Männerhand, die zu lehrreichen Vergleichungen Anlass bieten.

Der Name Friedrich Vischer's allein genügt, die allgemeine Aufmerksamkeit auf seine Abhandlung: „Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet“ zu lenken.

Wilhelm Rossmann war uns früher nur als Historiker bekannt; durch seine geistvolle „Charakteristik Hamlet's für Schauspieler“ wie durch seine Mittheilungen über die Shakespeare-Aufführungen auf der Hofbühne zu Meiningen, zeigt er sich berufen, auch auf ästhetischem Gebiete ein vollgiltiges Wort mitzusprechen.

Otto Devrient's trefflicher Bericht über die, unter der rühmlichst bewährten Leitung seines Vaters auf der Hofbühne in Karlsruhe zur Darstellung gekommenen Shakespeare-Dramen giebt in kurzer und bündiger Form viel beherzigenswerthe Winke. Ihm schliessen sich die Mittheilungen des Anonymus über die Shakespeare-Aufführungen in Stuttgart, und mein eigener Bericht über diejenigen in München, an. Dass mein Wunsch, auch die übrigen Bühnen in ähnlicher Weise vertreten zu sehen, nicht erfüllt wurde, ist, wie schon bemerkt, nicht meine Schuld; an Bemühungen dazu hab' ich es nicht fehlen lassen.

Eine würdige Ergänzung der dramaturgischen Aufsätze aus der unmittelbaren Gegenwart bietet Ulrici's aus lebendiger Erinnerung geschöpfte Charakteristik Ludwig Devrient's als König Lear. Ich habe noch keinen Darsteller des Lear gesehen, der nicht Ursache hätte, durch das Studium dieser Skizze seine Auffassung der überaus schwierigen Rolle zu vervollkommnen.

W. Oehlmann's: „Cordelia, als tragischer Charakter“

ist ein schätzenswerther Beitrag zur Lösung der Frage nach dem Verhältniss von Schuld und Sühne bei Shakespeare.

Albert Lindner beweist durch seinen überzeugenden Nachweis der oft angezweifelten „dramatischen Einheit“ in Julius Caesar, sowie durch seine „Bemerkungen über symbolische Kunst im Drama, mit besonderer Berücksichtigung Shakespeare's“, dass er sich durch ernste Studien auf seinen dramatischen Beruf vorbereitet hat.

Mit liebevollem Eingehen behandelt Friedrich Förster in seinem Aufsatze „Shakespeare und die Tonkunst“ das Verhältniss des Dichters zur Musik.

Karl Elze führt durch seine polemisch gewürzte Abhandlung: „Shakespeare's Geltung für die Gegenwart“ in das Gebiet der philologischen Kritik hinüber, welche in diesem Jahrbuche durch zwei berühmte Gelehrte vertreten ist: durch den Engländer C. M. Ingleby und durch unsern Landsmann Nicolaus Delius.

Ingleby, dem wir die vollständigste Uebersicht[1]) und Enthüllung der Shakespeare-Fälschungen verdanken, welche ihrer Zeit soviel Aufsehn in der Welt machten, liefert hier, als Vorläufer eines grössern Werks, Beiträge zur Wiederherstellung des Shakespeare'schen Textes. Ich habe es für überflüssig erachtet, seinen Essay zu übersetzen, weil derselbe, seinem Hauptinhalt nach, auch in deutschem Gewande, jedem der englischen Sprache nicht Kundigen doch unverständlich bleiben würde.

---

[1]) *A complete view of the Shakspere Controversy, concerning the authenticity and genuineness of manuscript matter affecting the works and biography of Shakspere, published by Mr. Payne Collier as the fruits of his researches. By C. M. Ingleby, LL. D. of Trinity College, Cambridge. — London: Nattail and Bond.* 1861.

Nicolaus Delius liefert durch seine scharfsinnige, eingehende und ausführliche Analyse des „Timon von Athen“ den überzeugenden Nachweis, dass diese Tragödie, im grossen Ganzen, nicht von Shakespeare herrührt, sondern die Arbeit eines anonymen Vorgängers ist, welcher Shakespeare, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzung der entsprechenden Scenen des Anonymus, solche Scenen oder Reden einverleibt hat, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen mochten.

Freiherr von Friesen bietet werthvolle „Bemerkungen zu den Altersbestimmungen für einige Stücke von Shakespeare“ *(Comedy of Errors; All's well that ends well; Love's labour's lost).* In einem zweiten Aufsatze: „Eduard III., angeblich ein Stück von Shakespeare“, kommt derselbe gründliche Forscher durch eine feine Analyse dieses historischen Dramas zu dem Schluss, dass es, trotz seiner grossen poetischen Schönheiten, Shakespeare nicht zum Verfasser haben könne.

Erwähnen wir nun noch, mit Uebergehung der kleinen Notizen, die wieder meisterhaft abgefasste „Shakespeare-Bibliographie von Albert Cohn“, welche den würdigen Abschluss des Jahrbuchs bildet, so haben wir den Ueberblick der Beiträge, die es schmücken, vollendet. Bei diesem Ueberblick war nicht die Reihenfolge massgebend, in welcher die Aufsätze gedruckt wurden, sondern der Plan, welcher der Redaktion vorschwebte, dessen strenge Durchführung aber der Natur der Sache nach unmöglich war. Die Beiträge treffen nie in der gewünschten Reihenfolge ein, man kann nicht abwarten, bis Alles beisammen ist, und wenn die Presse nach Manuskript lechzt, so muss ihr

in den Schlund geworfen werden, was eben Gutes vorliegt. Viele Beiträge laufen ein, die man beim besten Willen nicht brauchen kann, und andere, fest zugesagte, sehnlichst herbeigewünschte, bleiben aus. Hier liegt der schlimmste, zeitraubendste, aber den Lesern glücklich verhüllte Theil der Redaktionsarbeit, welche länger fortzuführen mir durch meine erschütterte Gesundheit und neue Berufspflichten unmöglich gemacht wird. Doch ist das Fortbestehen des Jahrbuchs jetzt als gesichert zu betrachten, meine lebhafte Theilnahme wird ihm nie fehlen und bei der demnächst stattfindenden General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Berlin wird der Vorstand leicht ein Mitglied ausfindig machen, das sich besser zur Leitung der Redaktionsgeschäfte eignet als ich. Mir bleibt nur noch übrig, den lieben und verehrten Mitgliedern des Vorstandes, die mir fördernd zur Hand gegangen sind, sowie den trefflichen Mitarbeitern meinen herzlichen Dank zu sagen, und die Leser und Beurtheiler des Jahrbuchs für diesen zweiten Band um dieselbe freundliche Nachsicht zu bitten, welche der erste Band in so reichem Maasse gefunden hat.

München, 24. Februar 1867.

Friedrich Bodenstedt.

Jahresbericht

von

Hermann Ulrici.

Vorgelegt der General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 8. October 1865.

V. V.

Bevor ich im Namen und Auftrage des Vorstandes Bericht erstatte über den Stand der Angelegenheiten unsres Vereins, erlauben Sie mir wohl, in wenigen Worten der Bedenken, welche der Gründung einer Deutschen Shakespeare-Gesellschaft laut oder leise entgegentraten und nachdem sie gegründet, ihre Wirksamkeit zu hemmen drohen, Erwähnung zu thun, um sie wo möglich zu zerstreuen.

Zunächst erhob sich in vielen und vielleicht gerade in den edelsten Geistern das patriotische Gefühl gegen den Gedanken, einem fremden Dichter ein solches lebendiges, Erz und Stein überragendes Monument zu setzen, wie es nur den beiden grössten Dichtern unsres Volks zu Theil geworden. Dies patriotische Gefühl, das wir gewiss alle theilen, wurde in seinem Widerspruch, den wir alle, hoffe ich, nicht theilen, mächtig bestärkt durch den unglücklichen Umstand, dass gerade zur Zeit des dreihundertjährigen Geburtstags Shakespeare's die Nation, der er angehört, eine Stellung zur politischen Hauptfrage des Tages einnahm, welche den deutschen Patriotismus tief verletzte. Ich brauche indess wohl nicht darzuthun, dass vorübergehende politische Situationen das naturgemässe Verhältniss zweier Völker nicht aufzulösen vermögen, und dass von Natur Deutschland und England gleichsam auf einander angewiesen, fest und eng mit einander verbunden sind. Ich brauche

nicht nachzuweisen, dass Shakespeare Shakespeare bleibt, welcher Nation auch immer er angehören möge: nicht dem Engländer, sondern dem Dichter Shakespeare gilt unsre Verehrung. Ich brauche nicht von Neuem zu zeigen, was Andre bereits besser gethan als ich es vermöchte, dass wir ein gutes vollgültiges Recht besitzen, Shakespeare für einen deutschen Dichter zu erachten. Er selbst hat sich nicht um diese Ehre beworben; im Gegentheil, wo er der Deutschen seiner Zeit gedenkt, geschieht es — vielleicht mit Recht — in so wenig schmeichelhafter Weise, dass wir ihm keinen Dank dafür schulden. Die englische Nation hat nichts gethan, ihren grössten Dichter uns näher zu bringen; im Gegentheil, sie betrachtet es wie einen Raub an ihrem Eigenthum und sieht mit Eifersucht auf unser erfolgreiches Streben, diesen Schatz uns anzueignen. Wir haben in freier, neidloser Erkenntniss seiner Grösse den grossen Briten zu einem deutschen Dichter gemacht; wir haben durch meisterhafte Uebersetzungen ihm die Hülle abgestreift, in die ihn der Zufall der Geburt und Abstammung gekleidet; wir haben zum tieferen Verständniss seiner Dichtungen, wenn nicht das Meiste, doch viel beigetragen. Der wahre ächte Dichtergeist gehört eben keinem einzelnen Volke, keinem einzelnen Jahrhundert an. An sich und im Grunde, d. h. auf den wahren ewigen Kern gesehen, giebt es so wenig eine deutsche, englische, französische Poesie wie eine deutsche oder englische Mathematik, eine deutsche oder englische Astronomie, Physik, Chemie. Nur weil hier die Schale weit enger mit dem Kern verwachsen ist, weil es hier ungleich schwieriger ist, den Inhalt in das Gewand einer andern Sprache einzukleiden und dem Genius eines andern Volks zu assimiliren, stehen sich deutsche und englische Dichtung fremder gegenüber als deutsche und englische Mathematik oder Naturwissenschaft. Aber wo es gelingt, diese Schwierigkeiten zu überwinden, wo ein glückliches Verhängniss schon von Natur, ursprünglich, eine so innige Verwandtschaft zwischen dem Geist und Charakter zweier Völker gestiftet, dass jene Schwierigkeiten sich bedeutend mindern, da ist es, denke ich, ein unberechenbarer Gewinn, einen Genius, wie Shakespeare, aus dem Bann seines Zeitalters, seiner Sprache und Nationalität gleichsam zu erlösen, ihn aus England in das geistesfreiere Deutschland, aus Deutschland in den noch freieren Boden der Welt zu verpflanzen.

Und darum muss ich ausdrücklich hervorheben, dass es ein Vorurtheil, ein Missverständniss ist, wenn man meint, die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft wolle nur dem Cultus eines fremden Genius als Opferstätte dienen, und ihr Unternehmen sei daher nur ein neuer

Beweis jenes Mangels an Selbstgefühl und Selbständigkeit, ein neuer Ausdruck jener Abhängigkeit von fremdem Urtheil und fremder Autorität, welche uns Deutschen so oft zum Vorwurf gemacht worden. Im Gegentheil, wir wollen den Engländer Shakespeare gleichsam entenglisiren, wir wollen ihn verdeutschen, verdeutschen im weitesten und tiefsten Sinne des Worts, d. h. wir wollen nach Kräften dazu beitragen, dass er das, was er bereits ist, ein deutscher Dichter, immer mehr im wahrsten und vollsten Sinne des Worts werde. Und wir stellen uns diese Aufgabe in demselben Sinne, in welchem man sagen kann, dass es die Pflicht der deutschen Literarhistoriker, Kritiker und Aesthetiker ist, die deutschen Dichter, Schiller und Göthe und wer sonst zu den Koryphäen des deutschen Parnass gehört, zu wahrhaft deutschen Dichtern, zu Dichtern des ganzen deutschen Volks zu machen. Wir treiben daher auch keinen Götzendienst, in keinem Sinne des Worts. Im Gegentheil, — ich muss dies Wort immer wieder gebrauchen, — wir wollen Kritik, strenge Kritik üben, wir wollen, eben um ihn wahrhaft zu verdeutschen, dem grossen Genius die Mängel und Flecken des Kleides seiner Zeit und Nationalität abstreifen, wir wollen den Edelstein schleifen und ihm eine neue, angemessenere Fassung geben. Aber dazu bedarf es einer genauen, gründlichen Feststellung dessen, was denn Shakespeare selbst eigentlich gesagt, gemeint und gewollt hat, vor Allem also einer kritischen Sichtung und Läuterung des überlieferten Textes seiner Werke. Dazu bedarf es einer gründlichen Erforschung seiner persönlichen Verhältnisse, seines Lebens und Entwickelungsganges, wie der Sprache und Literatur, der Geschichte und der leitenden Ideen seines Zeitalters. Diese Studien sind uns nur Mittel zum Zweck, aber nothwendige, unentbehrliche Mittel. Der Zweck selbst schliesst so wenig eine ästhetisch-kritische Beurtheilung der Shakespeare'schen Dichtung aus, dass er sie im Gegentheil fordert. Denn wir meinen keineswegs, dass Shakespeare's Werke alle und überall, in jeder Scene und jedem Worte, schlechthin mustergültig seien; wir verkennen keineswegs, dass sie ihre Schatten, ihre Mängel und Flecken haben. Insbesondre dürften Shakespeare's Dramen in ihrer ursprünglichen, völlig unveränderten Gestalt schwerlich auf die heutige Bühne zu bringen sein. Gerade hier will die Shakespeare-Gesellschaft mit ihrer Thätigkeit eingreifen. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, sie hat die ernste Absicht wenigstens, eine deutsche Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen in's Leben zu rufen, welche den Geist und Stil derselben in grösstmöglicher Klarheit wiederspiegeln, zugleich aber sie von Allem,

was auf der Bühne heutzutage Anstoss erregt, wie von allem unwesentlichen, dem Bühnenpublicum unverständlichen Beiwerk reinige. Diese Bühnenübersetzung wird dann, so hoffen wir, auch in's Volk dringen und dem deutschen Volke das Shakespeare'sche Drama näher bringen, als es in seiner völlig unveränderten Gestalt möglich sein dürfte, — ein Unternehmen, das freilich den grössten Schwierigkeiten unterliegt und daher nicht heute oder morgen zu Stande zu bringen sein wird.

Schon daraus ergiebt sich ferner, dass es uns nicht in den Sinn kommt, den deutschen Dichtern der Gegenwart die blinde Nachahmung Shakespeare's anzuempfehlen und den Fortschritt der deutschen Poesie an seine Fussstapfen fesseln zu wollen: Lessing bereits bemerkt mit Recht, man brauche keine Besorgniss vor Shakespearescher Nachahmerei zu haben: denn Shakespeare sei durchaus unnachahmbar; — aber, fügt er hinzu, der Genius Shakespeare's würde uns ganz andre Genien erweckt haben, als die — leider nachahmungsfähigen — Franzosen. Lessing trifft hier wie immer den Nagel auf den Kopf. Nicht darin besteht der Segen, den ein grosser Genius der Kunst und Poesie unter seinem Volke ausstreut, dass eine grössere oder geringere Schaar von Nachtretern seinen Spuren folgt, sondern dass sein Geist und Sinn das Volk durchdringe, es hebe und fördere, und dass es dadurch befähigt werde, aus sich selbst einen grösseren Genius zu erzeugen, eine höhere Stufe der Bildung zu erklimmen. Nicht aus Ueberschätzung Shakespeare's oder Unterschätzung der deutschen Dichterheroen, nicht um Göthe und Schiller in den Schatten zu stellen und die deutsche Dichtung aus ihrer eigenthümlich deutschen Bahn abzulenken, heben wir Shakespeare auf den Schild und wollen ihn noch populärer machen als er ist, — sondern damit er im Verein mit Schiller und Göthe, im Verein mit allen ihnen verwandten Geistern die deutsche Poesie, die deutsche Kunst, die deutsche Schöpferkraft befruchte und eine neue, schönere Blüthezeit heraufführen helfe. Dieser Zweck, meine ich, ist wahrhaft patriotisch, weil er nicht nur dem wahren Wohl, der wahren Grösse, sondern auch dem wahren Geiste und Charakter des deutschen Volks entspricht. Denn wir sind nun einmal nicht darauf angelegt, in bornirtem Nationalstolz und Eigendünkel uns selbst zu bespiegeln und alles Deutsche bloss darum, weil es deutsch ist, für schlechthin vollkommen zu halten und mit Bewunderung anzustaunen; wir überlassen dies schale Vergnügen gern unsern Nachbarn. Wir haben nun einmal eine kosmopolitische Ader, einen Sinn für alles Grosse, Edle und Schöne, woher es auch stammen möge.

Dieser Sinn gehört wesentlich zu unserer Volksthümlichkeit, er ist ein specifisch deutscher Charakterzug, vielleicht das specifisch deutscheste, von andern Völkern uns am bestimmtesten unterscheidende Element unsres Nationalcharakters. Sollen wir, um deutsch zu sein und deutschen Patriotismus zu zeigen, diesen specifisch deutschen Sinn verleugnen? hiesse das nicht vielmehr, aus purer Nachahmung fremden Stolzes und Eigendünkels undeutsch werden? — Der Patriotismus ist um nichts besser als gemeiner Egoismus, hohle Ruhmsucht und weibische Eitelkeit, wenn er die Wahrheit verleugnet und an selbstgeschaffenen Illusionen sich nährt. Auch die Liebe bedarf der Wahrheit, wie die Wahrheit der Liebe. —

An den patriotischen Standpunkt gränzt unmittelbar der *par excellence* praktische Standpunkt. Auch von ihm aus hat man Bedenken und Einwendungen gegen unser Unternehmen erhoben. Unsre Zeit und insbesondre das heutige Deutschland, meint man, hat einen andern, dringenderen, höheren Beruf als Verse zu machen, das Drama zu fördern und Dichter zu interpretiren. Die grossen Aufgaben der Politik, die Gründung wahrer Volksfreiheit und volksthümlicher Verfassungen, die Einigung Deutschlands zu Einem grossen mächtigen Reiche, eine seiner würdige Stellung in der europäischen Völkerfamilie, — nehmen alle freie Thätigkeit in Anspruch; ihrer Lösung haben die besten und edelsten Kräfte des Volks sich rückhaltlos zu widmen. Also fort mit jenem Theoretisiren und Speculiren, jenem Phantasiren und Poetisiren, jener Gefühls- und Gedankenseligkeit, die wie eine Krankheit am Mark des deutschen Volks, an der männlichen Thatkraft, lange genug gezehrt hat; fort mit Poesie und Musik, Kunst und Philosophie, wenigstens für jetzt und die nächste Zukunft! — Gewiss, unsre Zeit und unser Volk hat jene grossen Aufgaben zu lösen; es muss sie lösen, trotzdem und obwohl über Sinn und Fassung derselben wie über die Mittel ihrer Verwirklichung leider noch sehr verschiedene Ansichten herrschen. Aber kein wahrer Kenner und Verehrer Shakespeare's wird sich der eifrigen Mitwirkung zur Erreichung des vorgesteckten Ziels entziehen. Denn eben aus Shakespeare können wir lernen, dass männlicher Muth, heroische Thatkraft, patriotische Hingebung, in der That das Mark des Volkslebens bilden, und dass, wenn dieser Kern krank ist, kein andres Glied gesund sein kann. Aus ihm können wir lernen, worin der grosse Unterschied zwischen Volksfreiheit und Pöbelfreiheit, zwischen wahrer und falscher Volksthümlichkeit besteht. Aus ihm können wir lernen, dass das Königthum von Gottes Gnaden und trotz göttlicher Gnade nur zum Ver-

derben führt, wenn es in selbstsüchtige, parteiische Willkürherrschaft ausartet; — dass eine edle, hochgemuthete, wahrhaft heroische Aristokratie nothwendig in sich selbst zusammenbricht, weil mit sich selbst in Widerspruch geräth, wenn sie das Volk, statt es zu heben, um seiner unaristokratischen Sinnesart willen verachtet und mit Füssen tritt; — dass die republikanische Freiheit, die republikanische Staatsform überhaupt, unaufhaltsam sich selbst auflöst, wenn die republikanische Tugend, der republikanische Gemeingeist zu schwinden beginnt. Kurz, aus ihm können wir lernen, dass alle Freiheit, alle Macht und Grösse der Völker genau an dieselbe Bedingung geknüpft ist, an der alle Sittlichkeit hängt: an die Selbsterkenntniss, die Selbstbeherrschung und Selbsthingebung, die Grundlage alles wahren Patriotismus, die *conditio sine qua non* aller grossen Thaten. —

Das Studium Shakespeare's also wird sicherlich nicht der Lösung jener gewichtigen Aufgaben der Zeit Eintrag thun. Aber die Förderung von Kunst und Poesie, die wir aus diesem Studium erwarten, die wir mit unsrer Vereinsthätigkeit erstreben!? Verfallen wir damit nicht dem Vorwurf der patriotischen Praktiker, die da meinen, dass alle Thätigkeit nur in politischer Action und Agitation aufgehen müsse? — Fürchten Sie nicht, meine Herren, dass ich Sie mit einer Erörterung des Verhältnisses von Theorie und Praxis laugweilen werde. Es bedarf dessen nicht. Denn zunächst ist es eine ausgemachte Wahrheit, dass es für jeden Zweck verschiedene Mittel seiner Verwirklichung giebt, und dass alle Mittel angestrengt werden müssen, um ein grosses Ziel zu erreichen. Sodann aber, meine ich, handelt es sich hier gar nicht um den Gegensatz von Theorie und Praxis; wir wollen gar kein Theoretisiren und Speculiren, kein Poetisiren und Phantasiren. Die Thätigkeit des ächten Dichters gilt oder gehört vielmehr ebenfalls dem praktischen Leben. Obwohl er weder neue Düng- oder Färbestoffe erfindet noch Eisenbahnen und Telegraphenlinien baut, weder Kammermitglied noch Minister noch auch nur Theaterintendant zu sein begehrt, — wenn er es auch unterweilen sein muss, — so schwebt er doch darum keineswegs jenseits des praktischen Lebens in den überirdischen Regionen der Nebelbilder und des blauen Dunstes. „Der Zweck des Dramas," sagt Shakespeare, „war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Nicht also Nebelbilder und blauen Dunst, nicht Kindermärchen und Spukgeschichten, nicht

bloss zarte Gefühle und geistreiche Reflexionen, will der ächte, der grosse, der dramatische Dichter dem Volke zum Besten geben, — sondern durch und durch praktisch will er den Menschen, das Zeitalter, die Nation zu jener Selbsterkenntniss anleiten, die wiederum ihrerseits die Bedingung aller Selbstbeherrschung und damit aller Freiheit, Macht und Grösse ist. Und die Selbsterkenntniss besteht nicht bloss darin, dass der Mensch erkennt was er ist, sondern dass er auch erkennt was er sein soll, was das Ziel seines Thuns und Strebens ist. Daher die ethische Tendenz aller ächten Kunst und Poesie, die Shakespeare so geflissentlich hervorhebt; — nur dass seine Ethik nicht die kleinliche, casuistische Moral des Schulmeisters und Sittenpredigers ist, sondern die ethische Anschauung des grossen Historikers, der die Geschicke der Völker, den Bildungsgang der Menschheit überblickt. Der ächte Dichter, in Shakespeare's Geist und Sinn, der solche Ethik lehrt, lehrt eben damit auch das Volk zu wollen und zu handeln. Denn der Wille, der nicht auf Selbsterkenntniss und Selbstbeherrschung ruht, ist kein Wille, sondern ein blosses Gelüste, ein blinder Trieb, — sein Wirken keine That, sondern eine blosse Begebenheit. Der ächte Dichter wirkt daher mächtig mit zu jedem grossen Aufschwunge seines Volkes. Und ich meine, dass Göthe und insbesondre Schiller mehr für die Erhebung des deutschen Volkes aus fremden Geistesfesseln, mehr für die Befreiung desselben aus fremder Knechtschaft, mehr für die Kräftigung des Freiheitssinnes und des patriotischen Gemeingeistes gethan haben, als alle Praktiker und Politiker jener Zeit zusammengenommen. Solche Dichter, Dichter im Shakespeare'schen Geiste und Sinne, dem deutschen Volke zu erwecken suchen, ist daher, denke ich, ein wahrhaft patriotisches Beginnen, ein Unternehmen, das sich würdig an die grossen Ziele unsrer edelsten Fürsten, Staatsmänner und Volksführer anschliesst.

Aber, hat man von einem andern, wiederum verwandten Standpunkte — ich möchte ihn den individualistischen oder subjectivistischen nennen — eingewendet: so anerkennenswerth immerhin die Bestrebungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft sein mögen, das Beste und Bedeutendste, das sie bezweckt, lässt sich nicht durch Vereinsthätigkeit, durch gesellschaftliches Zusammenwirken ausführen, sondern fällt dem Talente und der Thätigkeit des Einzelnen anheim und wird besser ausgeführt werden, wenn es der Einzelne, unbeirrt und unbeeinflusst von Andern, auf seine Weise beginnt und vollendet. — Wir antworten: wir wissen sehr wohl, dass alles Grosse und Schöne von einzelnen begabten

Geistern **ausgegangen**, wenn auch nicht immer **ausgeführt** ist. Wir wissen ebenso wohl, dass das Talent sich nicht commandiren, die freie Geistesthätigkeit sich nicht gängeln lässt. Wir wissen aber auch, dass das Talent der Anregung bedarf, und dass es nicht selten um die Mittel verlegen ist, seine Ideen zur Ausführung, seine Werke an den Mann, resp. an den Verleger zu bringen. Wir wollen daher unsre werkthätigen Mitglieder keineswegs beeinflussen, beirren; wir laden im Gegentheil **alle** ein, alle ohne Ausnahme, die den dargelegten Zweck unsrer Vereinigung billigen, welcher besondern Richtung sie auch angehören, welcher besondern Ansicht von Shakespeare, vom Drama, von der Poesie sie auch huldigen mögen, — wir laden sie alle ein, den Realisten wie den Idealisten, den Theoretiker wie den Praktiker, denjenigen, der Göthe oder Schiller für grösser als Shakespeare, wie denjenigen, der Shakespeare für grösser als jene hält. Wir wollen die Strebsamkeit, die Tendenzen der verschiedenen Geister nur gleichsam in **Energie** umsetzen, das Gold nur ausprägen helfen, die Ausführung ihrer Pläne ihnen, so weit als möglich, nur erleichtern. Darauf hin ist unsre ganze Thätigkeit von Anfang an ausgegangen. Darum haben wir gemeint, zunächst ein Jahrbuch gründen zu sollen, das den verschiedenartigen historischen, philologischen, ästhetischen Bemühungen um Shakespeare und die Shakespeare-Literatur gleichsam als Sammel- und Tummelplatz, unter Umständen auch als Kampfplatz diene, das Rechenschaft gebe über das Geleistete, das hinweise auf das noch zu Leistende, und das vor Allem den lebendigen Zusammenhang vermittele zwischen der Shakespeare'schen Dichtung und den dichterischen Bestrebungen der Gegenwart. — Darum sind wir 2) darauf bedacht, eine Shakespeare-Bibliothek zu stiften, welche, ausgestattet mit allen für das Studium Shakespeare's wichtigen Werken, jedem Mitgliede unsrer Gesellschaft zum freien Gebrauch offen stehend, das Handwerkszeug bereit halte, dessen die verschiedenartigen Bemühungen um Shakespeare und die Shakespeare-Literatur nicht entrathen können, wenn sie zur That werden wollen. — Darum sind wir 3) bestrebt, eine neue Uebersetzung Shakespeare's in's Leben zu rufen, welche in dem oben angedeuteten Geiste gearbeitet, den Anforderungen der heutigen Bühne und damit, wie wir glauben, des deutschen Volkes gerecht werde. Bei der Verwirklichung **dieses** Strebens würde dann auch meines Erachtens ein **gesellschaftliches** Zusammenwirken im **engern** Sinne des Worts am Platze sein. Die Aufgabe einer guten, mustergültigen Uebersetzung der 36 Dramen Shakespeare's, der die lyrischen Dichtungen sich an-

schliessen müssten, ist an und für sich schon zu gross für die Geisteskraft und die Lebensdauer Eines Mannes. Abgesehen von allen anderweitigen Anforderungen würde daher schon der Umfang der Aufgabe eine Theilung der Arbeit nothwendig machen. Auch ist bekanntlich nicht jeder Dichter in gleichem Maasse, wie Shakespeare, zur Tragödie wie zur Komödie befähigt, und dasselbe wird vom Nach-Dichter, vom Uebersetzer, anzunehmen sein; — auch aus diesem Grunde also dürfte eine Theilung der Arbeit zweckmässig erscheinen. Ausserdem wird Jeder, der einmal ernstlich mit der Uebersetzung eines fremden Autors sich beschäftigt hat, oft genug von dem dringenden Wunsch ergriffen worden sein, einen Berather, einen Revisor zur Seite zu haben, der ihm gelegentlich einen passenderen Ausdruck, eine geschicktere Wendung soufflire, ihn hier auf eine Härte, dort auf eine Ungenauigkeit aufmerksam mache u. s. w. Um wie viel mehr wird der Wunsch einer solchen Beihülfe, ja die Unentbehrlichkeit solcher Revisoren und Berather sich geltend machen, wenn es sich darum handelt, Shakespeare nicht bloss mustergültig zu übersetzen, sondern zugleich jenen Anforderungen Genüge zu thun! — So schwierig es sein mag, dies Ziel zu erreichen, ja so hoffnungslos das ganze Unternehmen Manchem erscheinen mag, — jedenfalls kann es nur gelingen, nur begonnen werden, wenn es gelingt, eine Anzahl von Männern, und zwar Männer von verschiedener Begabung, Dichter und Uebersetzer, Kritiker und Aesthetiker, Theaterdirectoren und Regisseure, zu vereinigen, welche nicht nur der Aufgabe gewachsen sind, sondern auch in opferfreudigem Muthe an die gemeinsame Lösung derselben gehen. Es ist, denke ich, jedenfalls eine würdige Aufgabe, welche die Shakespeare-Gesellschaft sich gestellt hat, eine solche Vereinigung zu Stande zu bringen, — gesetzt auch, dass ihre Bemühungen resultatlos bleiben sollten: *in magnis voluisse sat est.* —

Endlich giebt es noch einen vierten, zwar weit abliegenden, aber doch zu beachtenden Standpunkt, von dem aus die Shakespeare-Gesellschaft, wenn auch nicht laut, doch im Stillen angefeindet wird. Glücklicher Weise ist er so niedrig, so eng und klein, dass nicht gar viele und nur kleine Geister darauf Platz haben. Ich möchte ihn den neidischen Standpunkt nennen. Nicht als ob die Leistungen der Shakespeare-Gesellschaft bereits Neid erweckt hätten, — solchen Neid werden wir gern ertragen, ja mit aller Kraft zu wecken streben; — aber bei ihrer ersten Gründung hatte sie noch nichts, und auch jetzt hat sie leider noch nicht viel geleistet. Nein, nicht gegen die Shakespeare-Gesellschaft als solche, sondern gegen

Weimar ist der Neid und die Scheelsucht gerichtet. Dass unser Verein von Weimar ausgegangen, dass er in Weimar seinen Sitz hat, dass ihn das hohe Weimarsche Fürstenhaus unter seinen Schutz genommen, und dass also, was er auch immer leiste und wie wenig es auch sein möge, den alten wohlbegründeten Ruhm Weimars, dieser Heimath der Musen, zu mehren bestimmt ist, — das ist es, was man ihm zum Vorwurf macht. Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft, flüstert man, ist nicht um Shakespeare's, sondern um Weimars willen gegründet, nur in's Leben gerufen, damit in literarischen Kreisen, in Zeitungen und Journalen einmal wieder von Weimar und seinen Verdiensten um die deutsche Poesie und Literatur die Rede sei; sie wird daher auch nur zu diesem Zwecke ausgebeutet werden, und mithin wenig oder nichts leisten. — Es bedarf keiner Widerlegung dieses Geredes: die Thatsachen haben es bereits klar widerlegt und werden es hoffentlich noch klarer widerlegen. Nur das Eine muss ich aussprechen: wenn Weimar und insbesondre sein edles Fürstenhaus seinen Ruhm darin setzt, die deutsche Kunst, Poesie und Literatur nach Kräften zu fördern, wenn es den alten Ruhm und die grossen Verdienste, die es in dieser Beziehung sich bereits erworben, zu mehren bestrebt ist, so kann das deutsche Volk dies hochherzige Streben nur durch innige Dankbarkeit und Verehrung vergelten, so können die deutschen Fürsten nichts Besseres thun als um diesen Stolz wetteifernd mit Weimar zu ringen. Die Kunst und Poesie bedarf der Theilnahme, bedarf der Pflege: der Dichter verstummt, der kein Echo findet aus verwandter Brust, aus gleichgestimmten Seelen; der Maler erlahmt, der seine Bilder um sich her zur Bildersammlung anwachsen sieht, statt sie in fremden Sammlungen zu erblicken. England hat seine alte, reiche, wahrhaft aristokratisch gesinnte Aristokratie, die es für Pflicht hält, nicht nur den grössten Theil der Staatslasten zu tragen, nicht nur alle Wohlthätigkeitsvereine reichlich zu unterstützen, sondern auch Bücher zu kaufen, Kunstwerke zu bestellen, Museen und Bibliotheken anzulegen und zu mehren. Deutschland besitzt keine solche Aristokratie, in Deutschland liegt die Sorge für Kunst und Literatur den Fürsten und Regierungen ob. Nun denn, wenn Weimar und sein edles Fürstenhaus vorzugsweise mit Ernst und Eifer sich dieser Sorge annimmt, so konnte die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft keinen besseren Ausgangspunkt, keinen geeigneteren Stütz- und Mittelpunkt finden als eben Weimar: der Name Weimar verbürgt ihr gewissermassen schon für sich allein die Hoffnung auf eine gedeihliche Wirksamkeit. Aus vollem Herzen und von ganzer Seele sprechen wir

daher Weimar und seinem erhabenen Fürstenhaus den Dank dafür aus, dass es uns so freundlich aufgenommen und seinen fördernden Schutz bereits in so reichem Maasse hat angedeihen lassen. —

Der Vorstand glaubt an erster Stelle darüber berichten zu sollen, was in den anderthalb Jahren seit der Gründung der Shakespeare-Gesellschaft von ihr gethan worden, nicht, weil er sich rühmen könnte, bereits Grosses erreicht zu haben, sondern weil die Frage nach den Leistungen des Vereins für die Mitglieder desselben wohl die interessanteste sein dürfte, und weil in ihr zugleich der Grund liegt, warum der Vorstand seine Rechenschaftsablage so lange verschoben und die General-Versammlung erst so spät berufen hat. Das nächste dringendste Ziel, das vor Allem in's Auge gefasst werden musste, war unsers Erachtens die Herstellung des Shakespeare-Jahrbuchs. Denn es war vor Allem nothwendig, einen Mittelpunkt zu stiften, um welchen die literarischen Kräfte, die wir gewinnen wollen und bereits gewonnen haben, sich sammeln könnten; es war ebenso nothwendig, der Gesellschaft ein Organ zu schaffen, durch das sie ihr Dasein bethätigen, ihr Streben und Wirken dem Publicum kundgeben konnte. Allein die Aufgabe war nicht so leicht, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Es kam zunächst darauf an, einen Redakteur zu bestellen, dessen Name schon allein Bürgschaft leistete für die Lebensfähigkeit, Kraft und Begabung des erst noch zu gebährenden Kindes. Es kam weiter darauf an, einen Verleger zu finden, der die Sache nicht bloss vom gewöhnlichen buchhändlerischen Gesichtspunkte, sondern im Geiste und Sinne der Shakespeare-Gesellschaft auffasste und angriff. Der Redakteur war bald gefunden: denn wir waren so glücklich, Fr. Bodenstedt in unsrer Mitte zu haben, und er war so freundlich, die einstimmig auf ihn gefallene Wahl anzunehmen. Nicht so leicht der Verleger: erst nach längerem Suchen ist es den eifrigen Bemühungen des Mitbegründers der Gesellschaft, Herrn General-Directors Oechelhäuser, gelungen, Herrn Georg Reimer in Berlin und damit einen Verleger zu gewinnen, dem wir mit vollem Vertrauen die Pflege unsres Erstgeborenen überlassen können. Allein damit war gleichsam erst der Accoucheur und Pflegevater für das Kind gewonnen; das Kind selbst war noch lange nicht geboren. Wie schwierig aber die Functionen eines Redakteurs sind, insbesondere wo es um die erste Gründung einer Zeitschrift sich handelt, darüber würde Ihnen nicht nur

Prof. Bodenstedt, sondern auch mancher Andre unter uns einen langen Bericht erstatten können, wenn der Bericht für Sie nur nicht ebenso ermüdend und langweilig wäre wie die Sache selbst für den armen Redakteur. Genug, die Schwierigkeiten waren so gross, dass es trotz aller Anstrengung nicht möglich war, bereits zu Ostern, wie wir wünschten und hofften, das Jahrbuch Ihnen zu überreichen. Gleichwohl wagten wir nicht oder, sage ich es nur gerade heraus, wir schämten uns, vor Sie, unsre Richter und Auftraggeber, zu treten, ohne diesen ersten und wichtigsten Auftrag erfüllt zu haben. Das war der Grund, warum die Berufung der General-Versammlung bis zum heutigen Tage verschoben ward. Jetzt liegt das Jahrbuch fertig vor. Wir hoffen, dass es Ihren Beifall finden wird; wir schmeicheln uns sogar mit der Meinung, dass es bei gerechter Würdigung seines Inhalts, im Ganzen wenigstens, des grossen Namens, den es an der Stirn trägt, würdig erscheinen dürfte. Nach dem Schluss der Versammlung wird jedem Mitgliede der Gesellschaft ein Exemplar eingehändigt werden.

Mit andern Versuchen, die Zwecke der Gesellschaft zu fördern, ist der Vorstand minder glücklich gewesen.

In der Meinung, dass die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft mittel- und unmittelbar zugleich für die Hebung der deutschen Bühne arbeite, und dass es daher im Interesse der deutschen Bühnenvorstände liege, ihrerseits die Bestrebungen der Gesellschaft zu unterstützen, wandte sich der Vorstand an die Intendanzen und Directionen aller grössern Bühnen mit der Bitte, alljährlich am Geburtstage Shakespeare's eines seiner Dramen zur Aufführung zu bringen und den Reinertrag derselben der Shakespeare-Gesellschaft zufliessen zu lassen. Diese Bitte ist uns fast überall ausdrücklich oder stillschweigend, — ich weiss nicht, ob vielleicht hier und da vom neidischen Standpunkt aus, — abgeschlagen worden. Die Intendanzen der Hoftheater von Berlin, Wien, Dresden, Carlsruhe, Cassel und Braunschweig haben unsern Antrag abgelehnt, theils weil sie schon von selbst alle zu Gebote stehenden Mittel für die würdige Darstellung Shakespeare'scher Dramen verwendeten, insbesondre aber weil bei ihnen grundsätzlich alle Benefizvorstellungen abgeschafft oder höheren Orts untersagt seien. Nur die Intendanzen von Weimar, Meiningen und Dessau haben uns Hoffnung auf Erfüllung unsers Gesuchs gemacht. Die übrigen Bühnenvorstände haben dasselbe gar nicht beantwortet. — Ganz fruchtlos indess ist dieser Schritt doch nicht gewesen. Abgesehen von jener Hoffnung, deren Erfüllung wir doch wohl erwarten dürfen, hat Se. Majestät der König

von Sachsen die Intendanz des Königl. Hoftheaters zu Dresden, die aus dem angeführten Grunde unsre Bitte abschlagen musste, gnädigst angewiesen, der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 200 Thlr. aus seiner Chatoulle zu übermitteln, um ihr dadurch das Interesse, das Se. Majestät an ihren Bestrebungen nehme, zu erkennen zu geben. Es versteht sich von selbst, dass wir für diesen Act Königlicher Munificenz Sr. Majestät bereits unsern innigsten Dank ausgesprochen haben. Wir können indess nicht umhin, diesem Gefühle öffentlich und im Namen der ganzen Gesellschaft nochmals Ausdruck zu geben.

Während die Bitte an die Bühnenvorstände nur die äussern Mittel der Gesellschaft mehren sollte, hoffte der Vorstand unmittelbar, wenn auch erst in Zukunft, die Zwecke der Gesellschaft fördern zu können, wenn er eine Denkschrift an die deutschen Regierungen richtete, welche die Nothwendigkeit darlegte, für die Hebung des Studiums der neueren Sprachen, namentlich der englischen Sprache und Literatur, auf den Gymnasien und Universitäten mehr als bisher geschehen, Sorge zu tragen. Die Denkschrift ist von unsrem geehrten Mitgliede, Herrn Dr. Elze in Dessau, verfasst und einstimmig genehmigt worden. Sie finden dieselbe im Jahrbuch abgedruckt. Leider hat sie erst vor einigen Wochen den betreffenden Regierungen eingereicht werden können, und wir haben daher erst von wenigen derselben, von dem Königl. Preussischen, dem Königl. Sächsischen Cultusministerium und dem Herzogl. Gothaschen Staatsministerium Antwort auf unsre Anträge erhalten. Zu unsrer Freude und Genugthuung stimmen diese Antworten unsern Ansichten und Wünschen im Wesentlichen bei; insbesondere geht das Königl. Sächsische Cultusministerium auf eine nähere Erörterung der Angelegenheit ein; und alle drei stellen eine Verwirklichung unsrer Anträge in bestimmte Aussicht. Wir dürfen daher die Hoffnung hegen, durch diesen Schritt zur Hebung eines wichtigen Zweiges der Wissenschaft und Literatur eine fördernde Anregung gegeben zu haben, welche dem Zwecke unsers Vereins über kurz oder lang zu Gute kommen wird.

Was die Vereins-Bibliothek betrifft, so ist sie allerdings noch immer erst in der Entstehung begriffen. Indessen ist doch bereits ein unter den obwaltenden Umständen günstiger Anfang gewonnen, ein Grund gelegt, auf den sich mit Zuversicht weiter bauen lässt. Durch die Gnade Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin, der durchlauchtigsten Schützerin und Patronin unsres Vereins, ist der Bibliothek der photolithographirte Abdruck der ersten Folio-Aus-

gabe der sämmtlichen Dramen Shakespeare's sowie die Photolithographie seines Testaments und der Kaufurkunde seines Hauses in Blackfriars als Geschenk übergeben worden, — ein reiches, kostbares Geschenk, für das wir Ihrer Königl. Hoheit von Neuem zum innigsten Dank verpflichtet sind, den wir hiermit nochmals öffentlich im Namen der ganzen Gesellschaft ausgesprochen haben wollen. — Doch — der Herr Bibliothekar wird die Güte haben, Ihnen über den Stand der Bibliothek einen besondern Bericht abzustatten und zugleich die vom Vorstand aufgestellte Bibliothek-Ordnung vorzulegen*). Ich verlasse daher diesen Gegenstand.

Dass aus den Mitteln des Vereins selbst nicht mehr für die Erweiterung der Bibliothek geschehen ist, hat leider seinen sehr triftigen Grund in dem Zustande unsrer Kasse. Unsere Gesellschaft zählt bis jetzt erst circa 130 Mitglieder. Daraus folgt schon, dass von grossen Mitteln, über welche der Verein zu gebieten hätte, nicht die Rede sein kann. Von den vorhandenen Summen hat natürlich die Herstellung des Jahrbuchs einen bedeutenden Theil in Anspruch genommen; nur was übrig blieb, konnte für die Bibliothek verwendet werden. Doch über die finanziellen Verhältnisse des Vereins wird Ihnen ebenfalls ein besonderer Bericht erstattet werden, den der Herr Kassenführer gütigst übernommen hat*). Ich bemerke meinerseits nur, dass wir leider wenig Hoffnung auf die Erreichung unsrer Zielpunkte, auf eine fruchtbare Wirksamkeit unsrer Gesellschaft haben können, wenn die thätige Betheiligung an ihr nicht noch bedeutend zunimmt und dem Maasse des Anklangs und der Anerkennung, womit die Idee des Vereins und seine Gründung überall begrüsst ward, mit der Zeit nicht mehr entspricht. Leider bleibt es bei uns in so vielen guten und grossen Dingen beim Reden, Wünschen und Discutiren, leider scheint in Deutschland die Strecke zwischen dem Gedanken und der That so viel grösser zu sein als bei andern Nationen, und der thätige Gemeingeist noch so viel weiter hinter dem — freilich wohlfeileren — Reden von Gemeingeist zurückzustehen, dass wir uns nicht wundern dürfen, wenn auch unser Verein unter dieser deutschen Eigenschaft zu leiden hat. Wir hoffen zwar, dass das Jahrbuch uns eine Anzahl von Theilnehmern zuführen wird, welche bisher wohl nur gewartet haben, bis die Gesellschaft ihr Dasein bethätigt und die Berechtigung ihrer Existenz einigermassen bewiesen haben würde. Indess ist es

---

*) Die Berichte über den Stand der Bibliothek und der Kasse folgen am Ende dieses Buchs. D. R.

dringend nothwendig, alle Kräfte und Mittel für Hebung und Ausbreitung des Vereins anzustrengen, und wir bitten daher alle die geehrten Mitglieder der Versammlung, uns in diesem Bemühen mit Eifer und Energie zu unterstützen.

Die anderweitigen Aufgaben, die der Verein sich gestellt, haben unter den obwaltenden Umständen noch nicht in Angriff genommen werden können. Die neue Uebersetzung der Shakespeareschen Werke, wenn sie den erwähnten Anforderungen genügen soll, erheischt nicht nur, wie bemerkt, das Zusammenwirken so bedeutender verschiedenartiger Kräfte, die erst gesammelt werden müssen, sondern wird auch so bedeutende Mittel in Anspruch nehmen, dass sie mit einiger Hoffnung auf Erfolg erst begonnen werden kann, nachdem die Nation durch ihre Stimmführer das Bedürfniss und die Zweckmässigkeit des Unternehmens anerkannt und ihr Interesse für dasselbe kundgegeben hat. Die Anfrage des Herrn Buchhändlers Brockhaus, ob nicht eine neue kritisch begründete, aber zugleich populär gehaltene, mit erläuternden Einleitungen und Anmerkungen ausgestattete Ausgabe des englischen Textes von Shakespeare's Werken unter den Auspicien der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu veranstalten wäre, ist ein erfreuliches Zeichen des Bestrebens der Brockhaus'schen Buchhandlung, uns in unsren Bemühungen zu unterstützen, dem wir den besten Erfolg wünschen. — Ein Antrag endlich auf Aussetzung eines Preises von 100 Louisd'or für eine neue Uebersetzung und bühnengerechte Bearbeitung des Cymbeline, welcher im Schoosse des Vorstandes gestellt und von ihm angenommen wurde, ist vorläufig wenigstens zurückgestellt worden, theils weil der Stand unsrer Geldmittel zu gerechten Bedenken Anlass gab, theils weil die unter die Zahl der Preisrichter vom Vorstand erwählten Bühnenvorstände das ihnen zugedachte Ehrenamt refüsirt haben.

Schliesslich habe ich der verehrten Versammlung anzuzeigen, dass der Vorstand einstimmig den Herrn Grafen v. Baudissin und Herrn Professor Dr. Gervinus zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt hat. Wir hoffen, dass die verehrte Versammlung diesen Act ebenso einstimmig gutheissen wird. —

Nachträglich bemerken wir noch, dass zu Anfang des laufenden Jahres auch von dem Königl. Bairischen Cultusministerium eine anerkennende und zustimmende Antwort auf unsre obenerwähnte Denkschrift eingegangen ist.

Die Charakterzüge Hamlet's,

nachgezeichnet

von

einem Nichtphilosophen.

In den meisten Stücken Shakespeare's sind die Charaktere so greifbar, lebenswahr, und dennoch nur in ihren Umrissen und markirenden Zügen hervorgehoben. Anders bei Hamlet. Innerhalb Hamlet's Charakter liegt vorzugsweise die bewegende und hemmende Macht, welche den Gang des Stückes bedingt; und daher sah sich der Dichter veranlasst, den Spiegel, den er sonst in weiterer Entfernung Welt und Menschen vorzuhalten pflegte, einer einzigen Person zu nähern, um ihre Eigenschaften und die Vorgänge in ihrer Seele im Detail und mit diesem die Motive des Stückes sich abzeichnen zu lassen. Nur die Nebenfiguren hält Shakespeare in seiner gewöhnlichen grossen Manier, sie machen durch die weniger in's Einzelne gehende Zeichnung, wie auch durch ihren geringeren Gehalt den Eindruck, als seien sie der ohnehin stark markirten Hauptperson nur zu Schmuck und Erklärung beigegeben. Es erscheint daher natürlich, dass Hamlet's Wesen, das so in seinen feinsten Recessen geschildert ist und hierin auch trotz der Schwierigkeit einer objectiven Menschenkenntniss verstanden sein will, ein Gegenstand der eifrigsten Controverse geworden ist. Ueberdies aber, zur Vermehrung der Schwierigkeit, hat man, wie mir scheint, den geraden Weg der Untersuchung meist verlassen, indem man fast obligat neben die allgemeine Frage nach dem Charakter Hamlet's, getrennt und specialisirt die Frage aufstellt, warum Hamlet nicht

zum Handeln gelangen könne, und mit einem Zauberwort, wie man Räthsel löst, diesen Punkt zu erledigen sucht.

Gesetzt aber auch, man habe alle Punkte, in denen Hamlet's Nichtsthun sich äussert, unter einen Gesichtspunkt gebracht, man habe sogar für alle diese Fälle einen Erklärungsgrund gefunden in irgend einer Geisteseigenthümlichkeit, so wird nichts destoweniger in der Anwendung sich vielfach eine Incongruenz erweisen.

Welche Eigenschaft wäre es auch, die erschöpfend Hamlet's Nichthandeln erklärte? Das Allzuvielbedenken? Hamlet folgt rasch, muthig, rücksichtslos dem Rufe des Geistes. Er ersticht in rascher Aufwallung den Polonius. Im Seekampf springt er zuerst und allein auf das feindliche Schiff. Solche Thaten sind nicht die eines Menschen, der aus allzuviel Grübeln nicht zum Thun gelangen kann. Sollte Thatkraft und Leidenschaft sich nicht überall decken? Auch der kalten, raschen Entscheidung ist er fähig. Wie kurz entschlossen z. B. sendet er Rosenkrantz und Güldenstern in's Verderben. Welche Eigenschaft in Hamlet man sonst in Betracht ziehen möge, keine einzige, — auch nicht von mehreren abwechselnd eine, — wird man finden, die so angethan wäre, dass sie nothwendig ein Nichthandeln bedingte. Und kein Grund, der dies Nichthandeln erklären soll, wird dies in dem Sinne vermögen, dass er auch auf Hamlet's Handeln — wie dies doch sein müsste — ein genügendes Licht würfe.

Es kann sich vielmehr leicht treffen, dass ein Grund, der hier das Unterlassen bewirkt, dort zum Handeln treibt, dass, was hier zur Negation, dort zum Gegentheil wird. Wie kann man dann aber sagen, dies ist ein Grund, der nur hemmend einwirkt in eines Menschen Leben, wenn er wiederum schafft? Ferner wird eine Ursache, welche der Activität im Wege steht, nicht immer allein wirksam sein; eine Leidenschaft, eine Gemüthsbewegung, irgend ein andres Motiv wird vielmehr aus der Tiefe auftauchen und ein zweites, ein drittes, urplötzlich auftretend oder allmählig sich erhebend, wird das erste coupiren oder sich mit ihm associiren. Wer könnte in dem lebendigen Wogen der in der Leidenschaft zur Action treibenden Eigenschaften eines Menschen, herausgreifend und schematisirend, auf ein gewisses Nichtthun eine gewisse Eigenschaft anpassen, ohne schliesslich statt auf eine Charaktereigenthümlichkeit, auf einen geistigen Defect zu treffen? Nur im Charakter überhaupt und nur durch Verfolgen der einzelnen Züge, je nachdem sie ihre Wirkung äussern, nicht dadurch, dass man eine Geisteseigenschaft herausgreift und die Vorgänge unter sie subsumirt, kann der Grund

von Hamlet's Zögern gefunden werden. Vor Allem aber sollte Thun und Nichtthun nicht gesondert werden; denn in Thun und Nichtthun vereinigt ist der Charakter begriffen. Trennt man beides, fragt man nach einem besondern Grund des Nichtthuns, so wird man auf einen Charakterfehler kommen, der Hamlet's Wunsch nach Rache in dem Weg gestanden hätte. Einen solchen aber würde Shakespeare sicherlich nicht als Angelpunkt gewählt haben, auf dem sein ganzes Stück sich bewegen oder vielmehr hätte hängen bleiben sollen. Vielmehr dem Wollen und Ringen eines Mannes, wie Shakespeare ihn hier schildert, steht als Hinderniss eine Verkettung von Geistes- und Charaktereigenthümlichkeiten gegenüber, die, in ihrem Extrem sich gegenseitig bedingend, ihn wie in einem Netz gefangen halten: einen einzelnen Fehler, z. B. ein allzugenaues Ergrübeln, würde Hamlet mit der Schärfe seines Geistes bald erkannt und besiegt haben. (Erkannt hat er ihn auch, aber nicht besiegt. D. R.)

Im Hamlet ist nicht wie in anderen Stücken Shakespeare's die Geschichte einer Leidenschaft, die Entwickelung weniger guter oder schlechter Charaktereigenschaften dargelegt; Shakespeare stellt sich in ihm die grössere Aufgabe, eine Menschenseele in ihrer Totalität, in der fluktuirenden Action und in den feinsten Vibrationen, in denen die Nerven schwingen, verständlich und aus der ganzen Anlage des Stücks erklärlich zu machen. Das Drama Hamlet kann zwar keine blosse Charakterschilderung, aber doch eine Entfaltung, oder vielmehr ein Sichentfalten eines Charakters gegenüber den Drangsalen dieser Welt sein. Gemäss dieser Anlage des Ganzen markirt Shakespeare nicht einzelne Fehler, sondern mit dem ruhigen Ausmalen und Hinzufügen entwickelt er theils im Thun, theils im Nichtthun alle Züge, die sich zu einem pikanten und originellen Porträt zusammenfügen. Die folgenden Bemerkungen suchen einige charakteristische Striche des Gemäldes durch sorgfältige Nachzeichnung hervorzuheben.

I.

Eine Eigenthümlichkeit Hamlet's, die seine Thatkraft schwächt, ist, dass die nächste Wirklichkeit so oft für ihn verschwindet. Durch die Phantasie oder die Aussenwelt angeregt, fasst er einen Gedanken auf; einmal aufgenommen, spinnt er denselben, einzig damit beschäftigt, aus, in gänzlichem Vergessen der Dinge, die um ihn her sind. Der Beispiele dieses Versinkens in sich und den Gegenstand seiner augenblicklichen Erwägung sind viele. Er vergisst

z. B. auf der Platform, dass er den Geist seines Vaters sehen soll, in einer Ausführung über die Trinksitte in Dänemark. Den Schauspielern, die er als Mittel zu seinem Zweck berufen, giebt er, uneingedenk seines Vorsatzes, die eingehendsten Lehren über ihre Kunst. Indem er zu Rosenkrantz und Güldenstern spricht, die den Grund seiner Melancholie wissen wollen, entströmen ihm unmittelbar die Klagen über die Trübung der Freude an dieser Welt. Häufig ruht er sich von Aufregungen aus in Monologen, die ihn von ihrem specielleren Anlass weg hinaus in's Allgemeine führen. Die innere Welt ist ihm eben mehr als die äussere, die Wirklichkeit; in sie zieht es ihn immer wieder zurück. Bei einer solchen Anlage ist es natürlich, dass der Inhalt seiner Ueberlegungen und Betrachtungen als solcher für Hamlet eine Realität, die Thätigkeit des Denkens und Erkennens Selbstzweck wird. Hamlet schweift daher mit Lust von einem Gegenstand zum andern; den Schlusssatz aber, den er seiner Reflexion zufügt, giebt ihm nicht die Norm eines energischen Handelns, sondern das Resultat des Ueberlegens ist an und für sich ihm eine Beruhigung, eine That. Sein Denken ist keine markige Skizze zu dem massiven Bau des Thuns; es ist in sich selbst ein ausgeführtes Gemälde, oft von grosser Schönheit, öfter von grosser Kunst.

So wenig nun Hamlet die Gedanken zu ihrem Ziel und Ende, einer planvollen Ausführung, zu leiten vermag, so wenig ist er fähig, eines gemüthlichen Eindrucks, der ihn schmerzlich ergreift, Herr zu werden.

Hamlet's geistiges Leben ist feingewoben, und, wenn es in seiner eignen Welt fern von jeder Störung sich entfaltet, von einer erhabenen Schönheit. Doch diese wird getrübt, sobald Welt und Menschen zu ihm in Beziehung treten; beide verwirren ihn und regen ihn auf. Er gleicht einem zartgestimmten Instrument, das, wenn ein leiser Lufthauch darüber weht, die wunderbarsten Melodien tönt, im Sturm aber schrill und verstimmt klingt. Denn der Charakter, der im richtigen Steuern durch die bunt heran sich drängenden Elemente sich zu bewähren hat, ist bei ihm unkräftig; er entbehrt der Fähigkeit, bei Berührung mit der Aussenwelt, bei Stoss und Gegenstoss der Leidenschaften den Zügel so zu führen, dass Seele und Geist in gebundener Ruhe ihre Kraft nach aussen wenden können. Wer möchte daran zweifeln, dass Hamlet heimisch sei in der geistigen Welt? Er beherrscht sie königlich durch Scharfsinn, Phantasie, Witz und durch die Kühnheit, mit der er dem zu Erfassenden gegenüber tritt. Diese Welt ist ihm die Wirklichkeit, die Heimath,

und zwar eine streng abgegränzte Wirklichkeit. In der für ihn jenseits liegenden, äusseren Welt ist er Fremdling, und wie ein Fremdling wandelt er mit unsicherem Schritt, nirgends orientirt, bald zu viel, bald zu wenig nach rechts und nach links ausweichend, unbestimmt immer, wenn schon mit dem trüglichen Schein einer verzweifelten Sicherheit, und räthselhaft Dem, der mit hellerem Auge die Fährte sieht, auf der ein so herrlicher Geist hin und her gezogen wird. — So klar und sicher Hamlet in sich selbst, in seiner eignen idealen Welt ist, von der ihm fremden Aussenwelt geht Verwirrung und seltsame Trübung in sein innerstes Wesen über. Je nach dem Maass des Eingriffs dieser Einwirkung auf sein Inneres, und, was gleich bedeutend ist, je nach dem Maass der Erregung, schwindet die innere Schönheit, und an ihre Stelle tritt eine räthselhafte Dunkelheit, die in ihrem Schooss oft Gutes und Schlimmes in wirrem Durcheinandertreiben birgt.

Wenn ein Eindruck von einiger Heftigkeit auf Hamlet's Gemüth wirkt, ohne dass er selbst schon in einer Erregung sich befindet, so ist er überraschend, öfter überwältigend für ihn. In einem Charakter, der reagirt, wird die erregte Empfindung in das knappe Maass des rechten Worts sich giessen, und wie das Wort, so wird die That der Empfindung adäquat sein. Anders bei Hamlet. Er fühlt sich erdrückt unter einer Erregung, er weicht ihr aus. Anstatt der besonnenen Kühnheit, die das Wort giebt, welches das Empfundene wie ein durchsichtiger Krystall in sich aufnimmt und nach aussen reflectirt, wählt er den für ihn leichteren Weg; in Sarkasmen und Räthselworten verbirgt er die Empfindung. Witz und Geist umspielen dann wie in Arabesken eine gerade Linie, die wohl darunter zu erkennen ist, die Linie des Schlichtvernünftigen. Ein Wort der beschriebenen Art spricht Hamlet zu dem ihm besuchenden Horatio. „Was ist Dein Geschäft in Helsingör?“ fragt er und, scheinbar abspringend, fügt er hinzu: „Wir lehren Dich tief trinken, eh' Du gehst“, um nicht mit Verdruss zu sagen: Was suchst Du hier, wo ausser rohem Schlemmen nichts zu finden ist. Bei seinem ersten Auftreten kleidet er das Misstrauen gegen seinen Oheim, den Kummer über seine Mutter in Aeusserungen desselben Charakters. Einzelne Beispiele sind nicht aufzuzählen, da die Reden Hamlet's überall damit durchwoben sind. Die Räthselworte, in denen er Polonius, der sich an den Lesenden heranwagt, um ihn auszuforschen, kritisirt, sind gleicher Natur. Ja, der ganze sogenannte Wahnsinn ist eine willkürliche und absichtliche Steigerung dieser Charakterschwäche und Geistesstärke. Einen wirklichen Wahnsinn, in

dem der Gang der Gedanken gestört ist, hätte Hamlet schlecht fingirt, da er trotzdem, dass er die den Gedanken ordnende und verbindende Form bei Seite schiebt, den logischen Zusammenhang auf das festeste bewahrt.

Es wäre peinlich, einen Charakter wie Hamlet, der über das Maass des Wirklichen durch die Phantasie erregt wird, in den eigentlichen Drangsalen des Lebens zu beobachten, wenn er nicht durch die Zaubergewalt seines Wesens und durch die Schätze, die er gleich einem König freigebig aus dem ihm eigenthümlichen Reich spendet, uns zu versöhnen und zu gewinnen wüsste.

Bei einer gesteigerten Empfindung oder heftigeren Einwirkung der Aussenwelt beherrscht ihn der Eindruck völlig, so dass er in ihm wie ein steuerloses Schiff im Sturm treibt. In den Momenten, in welchen ihm grosses Leid oder überraschende Erkenntniss zum übersichtlichen Bewusstsein kommt, ist es, wie wenn ein glühendes Eisen ihm die Nerven berührt hätte, dass sie seltsam aufzucken. Durch das Uebermaass des Empfindens wird der Ausdruck krampfhaft umherspringend. So ruft er nach der Erscheinung des Geistes, die ihn mit Entsetzen erfüllt hatte: „Ha heisa, Junge, komm, Vögelchen, komm!" Nachdem ihm der Plan gelungen, den König durch ein Schauspiel zu überführen, lacht er in eitler Freude auf und ruft: „Musik, kommt, die Flöten!" — Worte, die den Grad, nur nicht den Inhalt seiner Erregung ausdrücken. Der Zweck der so ausführlichen Scene nach der Offenbarung des Geistes ist offenbar nur, die ganze Rath- und Ziellosigkeit eines Mannes zu schildern, der in höchster Aufregung ist. —

Es ist natürlich, dass in dem Wirbel, in welchen Hamlet durch grosse Erschütterung versetzt wird, das Verlangen nach Ruhe lebendig in ihm wird. Ja, oftmals ringt er wie athemlos von der innern Anstrengung, der er überlassen war, nach Rettung aus dem Sturm.

Inmitten solcher inneren Unruhe ist daher oft eine Sehnsucht nach Sammlung oder auch nach Erleichterung durch Mittheilung ausgesprochen. In diesem Sinne treibt es ihn zu Horatio, dem festen Stamm, an dem er einen Stütz- und Ruhepunkt findet. Aus diesem Grunde spricht er, „ich will beten gehen", d. h. ich will gehen, um mich zu sammeln. Die Schauspieler schickt er weg, um das Drängen der Gewissensvorwürfe durch ein Selbstgespräch zu beschwichtigen. In Monologen und Meditationen sieht man ihn überhaupt häufig ausruhen und sich einwiegen.

Jedoch nicht allein Verwirrung entsteht durch die [illegible]

schaftliche Erregung in Hamlet's Gemüth, mit ihr erheben sich zugleich kleinliche und finstere Leidenschaften, die fern von ihm in einem Zustand der Sammlung sind. Hamlet ist Idealist. In der Ruhe schweben ihm die Ideale vor, nach welchen Gedanken und Gefühle streben und ringen. Solche Gebilde über Lebensgrösse verschwinden aber im Drängen und Jagen der Umstände. Es geschieht daher, dass kleinliche und hässliche Stimmungen in Hamlet sich regen, wenn er gleichsam mit einem Ruck aus dem Geleis geworfen wird und die Zeit zum Sammeln der sittlichen Kraft ihm nicht gegeben ist. Das ideale Bild des Rechten, das ihm in der Ruhe gegenwärtig ist, kann im raschen Anfall der Erregung nicht Stand halten.

So auf dem Kirchhof, wo er sich seiner Gedankenfolge über das letzte Loos des Menschen überlässt. Plötzlich kommt der Leichenzug Opheliens, — dieser ernste Vorwurf für ihn —, ihm entgegen. Wie zerfährt da die hohe Sammlung in Eifersucht und Eitelkeit, die sich auch hier wieder in seltsame Worte kleidet. In gleicher Weise stürzt Hamlet von der Höhe seines ruhigen Denkens nach dem Monolog „Sein oder Nichtsein“ herab, als er Opheliens ansichtig wird.

Diese beiden letzten Parallelstellen sind es vornehmlich, durch welche der Dichter der übergewöhnlich lichtvollen Erhebung des Idealisten einen tiefen Schatten zugesellt.

Hamlet's Sinn wurzelt in einer beschaulichen, nachdenklichen Ruhe; aufgeschreckt durch irgend eine Erregung, vermag er nicht mit einem massvollen Wort zu reagiren, der Ausdruck verhüllt vielmehr seine Empfindung; in einer heftigeren Gemüthsbewegung verdunkelt sich durch Zerfahren die Seele selbst in ihrer Wesenheit; immer aber trifft eine ihm empfindliche Einwirkung von aussen auf eine nervöse Gereiztheit, nach welcher die Wucht des erlittenen Stosses in einer weichen, haltlosen Stimmung nachzittert.

In der eben beschriebenen Weise sehen wir Hamlet überall sich benehmen, wo ihn mehr oder weniger unvorbereitet überwältigende Affecte von aussen her treffen: stets berauben sie ihn der Herrschaft über sich selbst und treiben ihn, der passiv ihre Wirkung erduldet, widerstandslos in ihrem Wirbel umher.

Wie aber wird ein solcher Charakter sich zeigen, wenn Leidenschaften in ihm selbst wach geworden sind? Masslos wie dort so hier. Dort übermässig empfindlich und scheu über die empfindlich schmerzende Stelle zusammengebogen; hier rücksichtslos vorwärtsstürmend, treibt ihn das Wehen des innern Sturmes

über die Gränzen seiner normalen Natur hinaus. Dort wie hier unfrei und unmächtig, sich selbst oder das auf ihn einwirkende Element zu lenken. Im Zornessturm, den er über seine Mutter ergehen lässt, wird Polonius mit weggerafft; den König tödtet er in der — freilich berechtigten — Aufwallung über dessen Hinterlist. Beides sind Thaten der leidenschaftlichen Erregung, die durch das Zufällige ihres Geschehens von dem Ernst einer entschlossenen That stark abstechen.

Ist aber eine so leidenschaftlich handelnde Natur der Ausführung einer nach Ueberlegung und Plan festgesetzten That unfähig?

Keineswegs. Hamlet sühnt gleichsam das allzu abrupte leidenschaftliche Handeln durch ein Uebermass der vorsichtigen Klugheit, durch die Subtilität im Ausspinnen und in der Ausführung seiner Pläne. Wohl ist Hamlet einer planvollen That fähig; allein jedes Unternehmen verlegt er in den Bereich seines eignen Wesens, die Art desselben muss in der Art seines Geistes bedingt sein. Er zieht in seine Innerlichkeit die That, die der Natur der Sache nach in die Aussenwelt treten sollte. An die Stelle der Absicht oder des überblickenden Erkennens tritt bei ihm Zweifel und Bedenken; an die Stelle einer lebendigen, raschen Ausführung die List. Die List ist diese Thatkraft innerhalb des Geistes, welche Hamlet das planvolle, energische Handeln in der Aussenwelt ersetzt. Die List aber ist selten aggressiv, sie benutzt die Umstände mehr als sie solche schafft, sie hilft nur nach und lässt die That dann durch sich selbst langsam reif werden. Hält man die List für berechtigt, so thut man Hamlet Unrecht, ihn der Inactivität zu beschuldigen, so lange die List im Werke ist, — das heisst, von der Erscheinung des Geistes ab bis zum Gelingen der List in der Ueberführung des Königs durch ein Schauspiel, ist der Vorwurf gänzlich ungegründet. Den Leser beirrt allerdings die Ungeduld Hamlet's, der in der Leidenschaftlichkeit und Unruhe seines Innern nach rascher und andrer Erledigung sich sehnt und dennoch immer wieder zu der von der Natur ihm dictirten Art zurückkehrt, und wohl auch der hohe Schwung seines Geistes, der einer elastischeren Handlungsweise fähig scheint. Der scharf markirte Charakterzug der List weist übrigens an die Fabel zurück, die Shakespeare zum Gerüste seines Stückes gewählt hat. Wenn nicht der Charakter (die Thatsachen der Fabel konnten es ja nicht!) des listigen, kränklich scharfsinnigen, sphinxartig Räthsel sinnenden Hamlet des Saxo, was Andres könnte den Dichter zur Wahl dieses Stoffes bestimmt haben? Das Schattenbild dieses Hel-

den der Fabel hat der Dichter zum Menschen gebildet, doch nicht so sehr hat er ihn erschaffen, dass nicht der rohe Urstoff noch kennbar wäre.

In raschem Ueberblick möchte ich nun Hamlet's Benehmen in den Hauptscenen des Stücks kurz berühren.

Die wunderbare Scene, in der Hamlet die Botschaft des Geistes vernimmt, ist eine der durchsichtigsten im Stücke; man sieht gleichsam in das Ebben und Fluthen des leicht beweglichen, gegen einen Hauch schon empfindlichen Gemüthes Hamlet's. Die Nachricht von dem Morde seines Vaters trifft in seine ahnungsbange Seele wie ein Wetterstrahl. Aufgeschreckt aus seiner Ruhe will er in auflodernder Phantasie rasch wie der Gedanke oder auch wie auf Flügeln der Liebe hineilen zur Rache. Jedoch der Schlag fiel zu plötzlich, zu unvorbereitet, die Erregung bemeistert ihn, ohnmächtig windet er sich unter derselben. „O all ihr Schaaren des Himmels!" ruft er aus, „halt, halt, mein Herz! — Schreibtafeln heraus, damit ich es niederschreibe, — seht, hier steht es, dass einer lächeln kann und lächeln und dennoch ein Schurke sein. Jetzt zu meiner Losung: Sie heisst, lebwohl, lebwohl, gedenke mein; ich hab's beschworen." Wer sähe in diesen Reden nicht das nervöse Zucken des Gemüthes, das in Worten sich zu entlasten strebt. Die rasche That, zu der Hamlet solche phantastische Begierde zeigte, liegt ihm jetzt schon ferner. Das erstaunende Betrachten des geschehenen Frevels absorbirt ihn ganz; im nächsten Moment sucht er schon nach einer Stütze in diesem inneren Tumult. Ihr wollt schweigen, fragt er die herzugeeilten Freunde, offenbar aus dem Wunsch, sich mittheilen zu können. Wie gern hätte er sich an Horatio's treue Brust angelehnt! Nochmals fragt er, ihr wollt schweigen. Das Geheimniss schwebt ihm auf der Lippe. „Es giebt keinen Schuft in ganz Dänemark," beginnt er, doch in diesem Augenblick tritt der Zweifel ihm bestimmt vor die Seele, wird auch Marcellus reinen Mund halten? — Dass er Horatio später die Erscheinung mittheilte, erfahren wir aus Hamlet's Worten vor dem Schauspiel. „Du erinnerst Dich des Umstands, den ich Dir erzählte von meines Vaters Tode." — Aus Misstrauen gegen den ihm minder werthen Freund, bricht er ab, indem er hinzufügt, „der nicht ein ausgemachter Schurke wäre". Auf Horatio's beleidigte Aeusserung: Es braucht kein Geist von jenseits zu kommen, um dies zu melden, antwortete er: „Recht, ihr habt Recht, und so ohne weitere Umstände lasst uns die Hände schütteln. Jedermann hat seine Pflicht und seinen Beruf, so wie er ist; seht, ich für mein armes Theil

will beten gehn.“ Die Erschütterung der verletzten Nerven zittert in diesen Worten der sich selbst bemitleidenden Weichheit aus, unter denen man etwas wie von Thränen zu spüren glaubt. Wie ganz anders hätte Laertes gehandelt; ohne nachzugrübeln, im raschen Aufbrausen wäre er zum König geeilt und hätte ihm sein „Du thatest dies“ zugerufen, und Rache genommen. — Aber auch wie weit entfernt von der stählernen Kraft des Helden, des ebenso besonnenen als energischen Mannes, der zwar wohl mit Entsetzen des Geistes Kunde gehört, aber dann auch, nachdem er seine Geisteskraft gesammelt und die Absicht an ihre Spitze gestellt, die Hand an die Waffe gelegt hätte ohne den geringsten Gedanken an sich selbst. Hamlet hingegen ruft aus: *oh cursed spite!* — im heftigen Widerwillen, mit einer solchen Aufgabe in die Welt treten zu müssen.

Wenn nun in Hamlet's Erschütterung die Thatkraft unterging, — aus der Verwirrung seiner Empfindung taucht rasch wie die That ein Gedanke, eine List in ihm auf. Der Zweifel an der Wahrheit des eben Gehörten lässt alsobald den Plan in ihm entstehen, einen Wahnsinn zu erheucheln, um durch denselben freiere Hand zu erhalten und den König zum Fall zu bringen. Mit aller Breite der Ausführung, welche bei der List — die an das Detail gewiesen ist — nothwendig wird, lässt sich Hamlet das verlangte Stillschweigen beschwören.

Bei Laertes ist das Charakteristische die Sprungbereitschaft der Thatkraft, bei Hamlet, dass blitzschnell ihm eine Idee, ein listiger Gedanke zur Hand ist.

So als Rosenkrantz ihm den Zuzug der Schauspieler an den Hof meldet, antwortet er sogleich: „Der, welcher den König spielt, soll willkommen sein.“ Die Idee, den Oheim durch ein Schauspiel zu entlarven, — wie sehr lag diese Art der Ueberführung in dem Geschmacke Hamlet's! — tritt ihm augenblicklich vor die Seele. Zur Ausführung der List sieht man ihn dann immer mit erleichtertem Gemüthe und einer Art beruhigter Geschäftigkeit schreiten.

Nachdem die Schauspieler sich entfernt, ergeht sich Hamlet in einem Monolog, der leicht misszuverstehen ist. Die Quintessenz desselben pflegt man gewöhnlich in den Satz zusammenzuziehen: Hamlet werfe sich Unthätigkeit vor, um schliesslich sich doch nur zu Gedanken an Blut zu ermahnen. Hamlet hat wohl überhaupt nicht in diesem Augenblick an das Handeln in dem Sinn einer That gedacht, es lag dies nicht in dem Bereich seines Ideenganges. Mit heftigen Scheltworten fällt er sich an, dass er, den der Mord eines

theuren Vaters zur Rache aufrufe, nicht soviel vermöge als dieser Schauspieler, der so fein gestimmt ist, dass er, durch blosse Phantasie erregt, die Fiction als Wahrheit empfindet und Wort und Gebehrde diesem Traum der Leidenschaft, der ihn bewegt, anzupassen weiss. „Hätte er den Grund und Antrieb zu der Leidenschaft wie ich," ruft er aus, „er würde — durch seine Beredsamkeit — den Schuldigen zur Raserei bringen, selbst den Schuldlosen bange machen, den Nichtwissenden erstaunen!" Ihm selbst hätte es wohl im Uebermass des innern Sturmes zu Gebot gestanden, den König mit den schärfsten Vorwürfen zu bedrängen, aber unvermögend war er, den innern Sturm, die Aufwallung des Zorns zu bändigen, um durch die Macht der Rede zum Ziel zu gelangen. Mit bitterem Spott verhöhnt er sich daher, dass er noch nicht das Wort zur Anklage finden konnte, zur Zeit, da schon die Rache selbst sollte vollbracht sein. Ergriffen von dem Ausdruck des Gefühls, von der Macht des Wortes, steigt in ihm der Plan auf, sich dieses mächtigen Wortes als Mittel zu bedienen, um den König zu überführen. Er dichtet nun Verse, die, in ein Schauspiel eingeschoben, die Schuld dem Mörder vorhalten sollen. Eine exquisite Inquisition, bei welcher der Richter, ohne selbst im Spiel zu sein, in langsamer Folge die Wirkung der Streiche beobachten kann. Die List gelingt, der König bekennt sich schuldig. Hamlet hat seine Geistesthat vollbracht, und kindisch eitel jubelt er darüber auf. Der gerechte Zorn, der Gedanke an Rache folgt als Zweites nach. —

Es liegt hier der Knotenpunkt des Stückes; eine Wendung tritt nun ein. Bis hierher handelt Hamlet consequent. Zweifel hatten sich in ihm erhoben über die Wahrheit der Geisterbotschaft, durch eine List hat er sich Gewissheit über das Verbrechen verschafft. Mit welcher Intensivität war er bei seiner Aufgabe! Gleich einem, in seiner Kunst erfahrenen Pionier verfolgte er mit der Spannung seiner ganzen Seele die Wirkung seiner Minen, den Ausgang seiner List. Sie war ihm geglückt. Allein der Erfolg erschreckt ihn und setzt ihn ausser sich; er vergisst über dem Mittel den Zweck, für den er sich gemüht; ja, in dem Augenblick, wo er des Mörders gewiss ist und ihm das Schicksal gefügig den König in die Hand giebt, verschmäht er die Rache, er lässt den entscheidenden Moment zum Handeln entschlüpfen. Den König hat er nun aber aufgeweckt und, wie er weiss, zum energischen Vorgehen gereizt. In der zweiten Hälfte des Stückes ist es dieser, welcher nun gegen Hamlet auftritt, bis endlich beide in das gemeinsame Verderben stürzen.

Warum aber versinkt Hamlet so urplötzlich nach seiner Gei-

stesthat, der Entlarvung des Verbrechers, in scheinbare Apathie und überlässt das Weitere dem Zufall?

Er ist sich bewusst, dass der König, seinem Charakter gemäss und durch seine Lage gezwungen, darauf denken muss, ihn aus dem Wege zu räumen. Er weiss gewiss, der Schlag wird nun gegen ihn sich wenden; daher ist sein Plan nun, aufzulauern, Nichts zu thun, die Pläne des Königs zu errathen und zu vereiteln, kurz, die Defensive zu ergreifen. Aber indem er sich vertheidigt, hofft er auf einen günstigen Augenblick, auf eine Blösse seines Gegners, um ihm den endlichen Stoss zu versetzen. In diesem Sinne, stolz auf diese Thatkraft seines Geistes, ruft er aus: „Der Spass ist, wenn mit seinem eignen Pulver der Feuerwerker auffliegt, und mich trügt die Rechnung, wenn ich nicht eine Klafter tiefer grabe und sprenge sie bis an den Mond.“ Rosenkrantz und Güldenstern fängt Hamlet in der That, indem er tiefer gräbt; doch mit dem König wäre dies ihm nicht geglückt, hätte das Schicksal Laertes' Klinge nicht in seine Hand geführt.

Von dem Augenblick an, in welchem Hamlet Klarheit gewonnen über des Königs Verbrechen, unmittelbar nach dem Schauspiel beginnt er offen zu drohen; mit selbstbewusster Kühnheit stachelt er die Energie des Königs gegen sich auf, anstatt die eigne zu gebrauchen. Dieser, der eben mit seinen Höflingen die Verabredung getroffen, die Gefahr, die ihm in Hamlet droht, auf das schleunigste zu beseitigen, hat sich auf die Knie niedergeworfen, um von Gott Ruhe und Gnade zu verlangen. So trifft ihn Hamlet auf dem Weg zu seiner Mutter allein im Gebet. Rasch an's Werk. Es ist, als ob eine Hand von oben auf den Mörder zeigte. Dennoch lässt er sich die Gelegenheit entschlüpfen. Er geht vorüber, lässt dem König das Leben. Warum? Nicht etwa weil er nicht seine Aufgabe ausführen will; im Gegentheil, er ist nicht nur bereit und willig dazu, sondern, erhitzt durch Leidenschaft und Phantasie, überbereit und überwillig, glaubt er nicht grausam genug zu sein, würde er den Vater, der in der Maienblüthe seiner Sünden dahinfuhr, an einem Betenden rächen.

Man hat die Ursache, die Hamlet am Handeln verhindert, darin finden wollen, dass der Instinkt oder die Leidenschaft, oder wie man es nennen will, die Naturkraft im Geiste und das Denken nie zusammentreffen. Hamlet habe im Handeln den *esprit d'escalier*, einen Zustand, der an das Krampfstottern erinnere. — Es wäre indess doch seltsam, wenn Shakespeare sich zum Vorwurf einer grossen tragischen Dichtung eine solche Geistesdeformität gewählt hätte. In

Bezug auf die eben besprochene Stelle möchte ich im Gegentheil sagen, bei Hamlet traf hier Naturkraft und Denken wohl zusammen, er hielt aber die handelnde Kraft gewaltsam zurück in der Ueberreiztheit seiner Stimmung. Hamlet ist nicht ein Mann der überlegten, pflichtgemässen, sondern der leidenschaftlichen, unüberlegten That und des allzufein ausgesponnenen Gedankens. Deswegen sagt er: „Gieb mir den Mann, der nicht unterthan den Leidenschaften ist, dess' Blut und Urtheil ist so gut geeint", u. s. w. Denn durch seine Leidenschaft und nervöse Erregtheit, die ihn wie durch buntes Glas die Dinge in verändertem Schein sehen lässt, verliert er den klaren Blick, das Urtheil, das den Weg durch die Welt kennzeichnet. Wie Hamlet beabsichtigt, hält er zwar der Mutter ihre That vor, aber allzuheftig wiederum, so dass der Geist ihn zur Mässigung mahnen muss. Und in der Hitze dieser Strafrede tödtet er anstatt des Königs — wie rächt sich hier der Zufall, der ihm vorhin so gefällig war — den alten Polonius!

Es widerspricht dieses Faktum der Ansicht Derer, welche meinen, Hamlet habe, als er hinter dem betenden König stand, nur sich selber weiss gemacht, er sei nicht grausam genug, weil er in Wahrheit zu feige gewesen. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte ihn die Feigheit auch jetzt abhalten müssen, den König, wie er wähnte, zu ermorden. Herr Vischer glaubt, Hamlet habe seine Rache nur verschoben, weil ihm die Idee eines Gerichts vorgeschwebt habe. Jedoch gegen diese Auffassung spricht wiederum, dass Hamlet den König hinter dem Vorhang ermorden wollte, ein Verfahren, das doch auf das gerade Gegentheil eines öffentlichen Gerichts hinausläuft.

Rathlos für den Augenblick durch den missglückten Stoss, der Polonius getroffen, lauert Hamlet auf eine günstige Gelegenheit.

Des Geistes Mahnung vermag ihn wohl im zähen Festhalten seines Vorhabens zu bestärken, aber nicht zur Eile im raschen Vollzug zu begeistern. Die Absicht des Königs, die ihm wohl bekannt war, ihn nach England zu senden, kommt ihm erwünscht. Voll Misstrauen gegen diese Sendung, findet er eine kühne Freude daran, die Pläne gegen sich wirken zu lassen, um sie durchkreuzen zu können. Es gelingt ihm, er kehrt zurück, und es liegt eine Art Muth oder vielmehr muthvolle Hartnäckigkeit darin, wiederum zurückzukehren, um wiederum eine Klafter tiefer graben zu müssen als sein Gegner.

Auf dem Weg nach England trifft Hamlet auf die Schaar Soldaten, die gegen Polen ziehen, die um ein Nichts, ein Phantom des Ruhms, zum Grabe gehen wie in's Bett. Hamlet bricht hier in

die Worte aus: „Wie jeder Anlass mich verklagt und spornt die träge Rache an. Nun, sei's viehisches Vergessen oder sei's ein banger Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang, — ein Gedanke, der, zerlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur und stets drei Viertel Feigheit hat, — ich weiss nicht, warum ich noch lebe, um zu sagen, dies muss geschehen, da ich doch Grund und Willen und Kraft und Mittel habe, um es zu thun. Von Stund an trachtet nach Blut Gedanken oder seid verachtet!" — Es liegt in diesen leidenschaftlich ungeduldigen Worten ein innerer Widerspruch, der nur durch eine specielle Beziehung derselben gehoben werden kann. Wie kann Hamlet zugleich des thierischen Vergessens und des allzugenauen Bedenkens sich beschuldigen! Jedoch in der Eigenschaft seines Geistes, die über dem Mittel den Zweck ihn oft vergessen liess, mag dieser Vorwurf allerdings begründet sein. So war er mit ganzer Seele in seinem Plan, durch ein Schauspiel den König zu entlarven, befangen, dass er darüber den Entschluss der Rache selbst hatte fahren lassen. Das thierische Vergessen seines Endziels, vereint mit einem zu subtilen Ausspinnen seiner Mittel, wirft er sich vor und muntert sich auf in den Schlussworten dieser Scene, nur den Zweck zu betrachten.

Aber weder die List noch das Zuwarten hätten Hamlet an das Ziel geführt. Eine blutige Rache kann in der Aufwallung eines empörten Gemüths geschehen, wenn die Unmittelbarkeit der That die Reflexion nicht aufkommen lässt, oder in der Befriedigung eines langgehegten Hasses, der seinen Gegenstand nicht aus den Augen verliert, bis er die erlittene Unbill gesühnt hat. Wer sich dagegen wie Hamlet in eine systematisch überlegte Vorbereitung so sehr vertieft, und durch den Erfolg derselben nicht augenblicklich entflammt wird auf Stoss zu Gegenstoss, dem wird nach dem verpassten rechten Moment seine Rache entfremdet entgegentreten; sie gewinnt etwas von dem Ansehen einer aufgetragenen Execution. Einer solchen ruhig entschlossenen Grausamkeit im Vollbringen wäre Hamlet nie fähig gewesen. Es bedurfte daher des Schmerzes über den Tod der Mutter, des erneuten Grimms gegen den Verbrecher und des Nahens des grimmen Schergen-Todes, um das fliegende Feuer der Thatkraft zu erregen, das Hamlet charakterisirt. Mit tragischer Gerechtigkeit spricht Shakespeare über seinen Helden das Urtheil, indem er ihn, der im Rechten und Tüchtigen nicht durch das Leben zu gehen vermochte, auch an seiner Subtilität und eigenthümlichen Wesenheit scheitern lässt. Aber mit besonderer Sympathie schildert er seinen Untergang. Mit welcher Meisterschaft

zeichnet er die verklärte Ruhe, die über Hamlet in den letzten Scenen kommt, da er fühlt, die Entscheidung naht! Es ist, als ob er mit einem melancholischen Lächeln auf den Lippen die Worte niedergeschrieben habe, in denen er die geistige Ueberhebung Hamlet's zeichnet, der spöttelnd den plumpen Osrik traktirt, während ihn eben dieser Osrik in die Falle führt. Er fühlt wie Horatio für Hamlet.

Horatio selbst aber, welche wunderbare Erscheinung! Shakespeare stellt ihn wie eine Standarte des Rechten neben Hamlet auf, damit man nicht irren solle, wenn Hamlet's verführerische Seltsamkeit, das geistige Zuviel und Zuwenig, das ihm eigen ist, den Zuschauer bezaubert, als einen Massstab, nach dem Hamlet's Thun sich messen lässt.

Wer aber war Horatio? Was treibt er in der Welt? Wie steht es darinnen? Woher kommt er, wohin geht er? Von allem dem weiss man nichts, obgleich er als Busenfreund des Helden durch das ganze Stück hindurch im Vordergrund steht. Dabei ist er mehr typisch als subjectiv gezeichnet. Durch diese Ungewissheit und Unpersönlichkeit, wenn ich mich so ausdrücken darf, die über ihm liegt, gewinnt die Rolle Aehnlichkeit mit der Aufgabe, welche in gewissem Sinn der Chor in der antiken Tragödie vertritt. Sein Zweck ist nicht Selbstzweck, er erklärt Personen, Facta, und nur, indem er für Andre da ist, zeichnet er sich selbst. Der Chor bei den Alten indess ist, da er, wie Horatio, nicht in die Handlung eingreifen, nur Theilnahme äussern soll, eine charakterlose Person, Horatio dagegen das Prototyp eines charaktertreuen Mannes, das Muster einer edlen, nicht sentimentalen, aber aufopfernden Freundschaft. Er ist der Chor der Alten, allein in das Gemüthvolle und Charaktervolle umgesetzt.

II.

Es ist gegen Hamlet die Anklage der Härte erhoben worden, und Niemand kann ihn wohl dieses Fehlers ledig sprechen. Den Mord, den er an Polonius verübt, nimmt er ziemlich leicht; eine Fügung des Himmels, wähnt er, habe Polonius in seinen Weg gestellt, so dass er fallen musste. Der Wahnsinn Ophelien's und ihr Ende drückt nicht auf sein Gewissen, weil er dieses Unheil nicht gewollt, wenn schon verschuldet hat. Die Ursache dieser Unempfindlichkeit für das Schicksal von Personen, die minder nahe seinem Herzen stehen, mag darin liegen, dass Hamlet, in Folge seines Ungeschicks zum praktischen Handeln, die Aufgabe, die ihm ge-

worden — so gross sie immer ist — überschätzt, und deswegen, befangen in dem Wahn einer höheren Berechtigung, rücksichtslos sein Ziel verfolgt; wie ein ungeschickter Künstler das Material sorglos vergeudet, so greift er fehl im Vollzug seiner Rache — ohne Kummer. Das Bewusstsein eines so hoch gesteckten Ziels entschuldigt in seinen Augen die begangenen Fehler. Doch diese Härte greift nur Platz im Drang und in der Noth eines unklaren Zustands; ist aber Hamlet's Gemüth an und für sich hart oder grausam zu nennen?

Keineswegs. Er liebt und ehrt seinen Vater; gegen die Mutter ist er liebevoll, so lange er das Verbrechen seines Oheims und ihre indirekte Mitschuld nicht kennt. Wie beugt er sich doch kindlich vor dem Wunsch der Mutter, nicht nach Wittenberg zu gehen, wohin es ihn verlangte. Dem Schmerz um ihren Fehl liegt wiederum die Liebe zu Grund. Rosenkrantz und Güldenstern, seine Schulgesellen, die ihn verrathen wollen, sucht er durch zutrauliche Offenheit an sich zu ziehen. „Bei unsrer Schulfreundschaft, der Eintracht unsrer Jugend — beschwöre ich Euch, geht gerade heraus gegen mich.“ Horatio ist ihm zu eigen in fester, vertauensvoller Freundschaft. So ist er in dem Verhältniss zu Eltern und Freunden im Mittelpunkt des Rechten. Gegenüber Höheren ist er voll Anstand und Würde, und Niedere behandelt er gütig ohne Herablassung. Nur seine Beziehungen zu Ophelien sind verschieden beurtheilt worden, und regen zu näherer Betrachtung an. Hamlet liebt nicht rasch, nicht durch den Augenblick bestimmt. Fast möchte ich vermuthen, er könnte allmählig und unbewusst zur Liebe gekommen sein, indem Güte auf Güte folgend, dem Affect den Weg bahnte; er gewöhnte sich gleichsam zur Liebe. Jedenfalls ist ihm weit entfernt die Leidenschaft der Liebe, die kaum, dass sie berührt, das ganze Wesen um sich kreisen macht. Wer könnte Romeo's Namen aussprechen, ohne zu fühlen, dass Hamlet ihm Antipode ist. Sein Wesen ist der äusseren Welt abgewandt, ja wie mit einem Wall umhegt gegen ihren Einfluss, den er daher in aussergewöhnlichen Momenten in dem Maasse tyrannischer erdulden muss, als er sich ihm sonst entzieht. — Einen Eindruck nimmt er nicht unmittelbar voll und offen auf, viel weniger, dass er in ihm aufginge; er stellt sich hinter denselben, macht eine Quintessenz daraus, und erwiedert denselben oft mit einer Abstraktion. Einem Manne von solcher Disposition ist es mehr gegeben, Wort und Wesen Vieler zu erkennen und zu wägen, als bei einer Person stehen zu bleiben, geschweige denn, dass er leicht vermöchte, den Rausch der Liebe von einem Gegenstand aus auf die ganze Welt zu übertragen, so dass

sie im erborgten Glanze wiederstrahlte. So fein und voll Hamlet die Aussenwelt in ihrer Wesenheit fühlt, so fühlt er sich selber doch nicht zu ihr gehörig, vielmehr über ihr als ihren Glossenmacher. Er folgt nicht ohne Reflexion dem Zug zu irgend einem Menschen, er wählt den Menschen aus, er prüft und beobachtet ihn. Kurz vor dem Tode seines Vaters hatte sich Hamlet Ophelien genähert; es war ein Verhältniss von kurzem Bestand. Die Liebe Ophelien's zu Hamlet hatte daher noch die Probe ihrer inneren Kraft zu bestehen. Sie hielt die Probe nicht aus. Ophelia wusste von dem Tod des Königs, Hamlet's Verdacht gegen den Oheim mochte sie nicht kennen, den Verdruss über die Mutter nicht hoch genug schätzen, aber die Gemüthsstimmung Hamlet's konnte ihr nicht entgangen sein. Dennoch entfernte sie sich auf Antrieb ihres Vaters von dem, den sie liebte, in dem Moment, in welchem sie ihm hätte näher treten sollen. Es ist in Hamlet's Natur begründet, dass er, der langsam und gleichsam dabei reflektirend liebt, sich Rechenschaft über Ophelien's Schwächen giebt und mit der Erkenntniss ihres Wesens sich von ihr wendet. Sobald das Ringen mit seiner Aufgabe begonnen, nimmt er Abschied von Ophelien, er überdenkt ihr Wesen, und reisst sich seufzend von ihr los. So erzählt sie: „Er hielt mich bei der Hand und hielt mich fest, dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm, und mit dem andern so über'm Aug' beobachtet' er so prüfend mein Gesicht, als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so, zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand und dreimal hin und her den Kopf so wägend, holt' er solch einen bangen, tiefen Seufzer" etc. Unmittelbar darauf schreibt Hamlet den wunderlichen Brief als Zeichen, dass vor ihr gleich wie vor den Andern sein Inneres verborgen bleiben werde. Diese Entfremdung spricht sich deutlich in den scharfen Worten aus, mit denen er Ophelien anfällt, als sie ihn in Gegenwart des Königs und ihres Vaters ausforscht. Ihnen liegt die Anklage der Eitelkeit und Flüchtigkeit zu Grund und der Vorwurf: Du auch hättest wie meine Mutter handeln können, — ein Vorwurf, der durch die Charakterähnlichkeit Ophelien's und der Königin berechtigt scheint. So wie Ophelia, war vielleicht die Königin in ihrer Jugend, wie die Königin, so konnte Ophelia im Alter werden.

Wie fern Ophelien Hamlet seitdem steht, zeigt sich namentlich an ihrem Grabe. Sein Ausruf ist, als er erfährt, dass diejenige, die verscharrt werde, Ophelia sei: Wie, die schöne Ophelia? und prahlend mit Worten stürzt er sich auf den Bruder, um dessen Klage und Anklage, die beide seine sittliche Eitelkeit mehr als sein Ge-

wissen belästigen, durch seltsame Ueberbietungen abzustumpfen. Ich will nicht das Wort unterschreiben, Hamlet habe in der Eifersucht der Liebe Laertes angefallen; dem Bruder hätte der Geliebte den Antheil der Klage nicht gewehrt; wohl aber möchte ich sagen, Hamlet habe aus Eifersucht darüber, dass Laertes der Schwester in treuer Liebe anzuhängen vermochte, während er selbst kein Gefühl für sie mehr hatte, den Bruder Ophelien's beleidigt. Hätte Hamlet Ophelien geliebt, er wäre vernichtet bei ihrem Namen zusammengesunken; wie wenig hätte der klagende Bruder seinen Stolz verletzt, er hätte ihn nicht gesehen und wäre in Jammer um die Verlorene ausgebrochen. Doch um Ophelien selbst weder an ihrem Grabe noch nachher ein Wort der Klage. Seinem Gemüth lebte sie schon längst nicht mehr; die Härte, die er bei ihrem Tode zeigt, ist die des Idealisten, der, unbekümmert um das Leben, das ausser seinem Kreise liegt, seine phantastischen Bahnen wandelt.

Doch wie verhielt sich Ophelia zu Hamlet? Liebte sie Hamlet? Um über sie zu urtheilen, suche ich sie zuerst in ihren gewöhnlichen Umgebungen und Verhältnissen auf. Von dem Grausen erregenden Auftritt, in dem Hamlet erfahren, dass seines Vaters Geist umgehe, führt Shakespeare den Leser in die Wohnung des Polonius zu einer Scene voll des feinsten Humors und köstlicher Ironie. Das Haus des Polonius ist vornehm, hoffähig; er selbst nimmt in der Gunst des Fürsten, die er als das Höchste erachtet, eine hohe Stelle ein, ebenso sein Sohn. Feine Sitte, d. h. die hergebrachte formelle Sitte, die nach dem „Es schickt sich“ geht, ist dort zu Hause. Laertes soll in Paris die Welt sehen und kennen lernen, und der Vater hat die gleiche Schule durchgemacht. Zum Abschied auf die Reise plappert er seinem Sohn Maximen, die mit grosser Weisheit das tägliche Leben eines Edelmannes normiren, — sie mögen seiner Zeit auch ihm zugerufen worden sein, — ohne Geschmack, ohne Sinn und Verstand hintereinander sammt seinem Segen her. Wie wohl weiss er von den halben Lasten und halben Tugenden zu erzählen, die der Bonton entschuldigt (Scene mit Reinhold). In diesem äusserlichen Wesen, bei welchem weniger das allgemeine Sittengesetz und das reine Gefühl als die anerkannte Standesmoral regiert, muss die Stelle des sittlichen Bewusstseins zum grossen Theil die Erziehung ersetzen. Komisch und durchaus charakteristisch ist daher die Scene, in der Laertes Ophelien, Ophelia den Laertes und endlich der Vater beide nach einander zur Tugend ermahnt, und endlich glaubt genöthigt zu sein, seinem Sohn einen Spion nachzusenden. Aus solcher Umgebung tritt uns Ophelia entgegen. Schön,

graziös, lieblich, das sind die Beiworte, die aus dem Munde eines Jeden ihr zu Theil werden, weil sie ihre hervorstechendsten und bestimmtesten Eigenschaften ausmachen, die aber doch an sich viel Schein und Duft sind. Ihr ganzer Charakter ist so angelegt, dass er der Schönheit und Grazie nie Abbruch thut; vielmehr ist er so weich und nachgiebig, dass er eher der Lieblichkeit noch ein Plus hinzufügt. Ophelia ist folgsam und ehrerbietig gegenüber dem Vater, auf dessen Gebot sie Hamlet aufgiebt, (obgleich sie nachher auch wiederum gewillt ist, Hamlet ihre Hand zu geben), mit einigem Leid, doch ohne darauf folgenden Kummer; sie ist unselbstständig, mit keiner Leidenschaft, wohl aber mit Sinnlichkeit (die keine Leidenschaft ist) ausgestattet. Jung, unbewusst, man weiss nicht, ob schwach, ob unentwickelt, wie sie sich zeigt, — obwohl die Welt sie eher zur Schwäche als zur Festigkeit gebildet haben dürfte, liegt ein zarter Hauch über ihrer ganzen Erscheinung. Die Liebe zu dem Vater, die sie bei seinem Tode dem Wahnsinn überliefert, giebt ihrem ganzen Wesen etwas Kindliches, Unschuldiges, das selbst auf die unbewusste, halbverborgene Sinnlichkeit einen Schein wirft, wie wenn sie weit weniger Fehler der Natur als Folge derselben sei. Geschaffen ganz zum Anlehnen und Hingeben an einen Stärkeren, ist sie befriedigt, den Willen des Andern ausgeführt zu haben, gleichviel, ob sie dadurch einen dritten verletzen wird, den sie nach freiem Antrieb nie gekränkt hätte. Ihre Zurückgezogenheit (sie sitzt nähend in ihrem Zimmer), der kleine Kreis, der ihre Welt ausmacht, Vater, Bruder und der Liebestraum mit Hamlet — hat etwas Rührendes. Doch wie hätte ein solches Mädchen in die Launen und Kämpfe Hamlet's sich finden können. Sie war Hamlet zugethan, gewonnen durch seinen edlen Anstand, seinen Geist und sein Wissen, Eigenschaften, die in der hohen Stellung dreifach den Königssohn schmückten. Wie sehr sie aber Hamlet ohne Leidenschaft und Beständigkeit liebte, erweist der Wahnsinn, der ihre Seelenstimmung offenbart. Hamlet's Namen nennt sie in ihrer Geisteszerrüttung nicht, kein Anklang an ihre Liebe zu ihm ist in ihren Worten und folglich nicht in ihrem Herzen. Für eine Liebende hätte der Umstand, dass der Geliebte es ist, der den Vater ermordet hat, den höchsten Grad des Schmerzes gebildet; doch auch hiervon keine Erwähnung. Sobald Hamlet durch das Geschick erfasst wird, verschwindet Ophelia aus seinem Sinn, wie auch Ophelia im Unglück von Hamlet nichts weiss. In der Fabel des *Saxo Grammaticus* bildet Ophelia ein rohes Intermezzo, ein Nebenbei in der Geschichte Hamlet's. In Shakespeare's

Wunderwerk schmückt und erklärt Ophelia den Gang der Handlung, aber sie greift weder in das Schicksal des Helden ein, noch steht sie in engerer Beziehung zu seinem Wesen. Beides, der Charakter des Helden und dessen Entwickelung, ist Hauptthema des Stücks, dem Ophelia so fern steht, als die Ophelia der Fabel dem Geschick des räthsellösenden Prinzen.

Der Charakter Ophelien's ist daher, der Anordnung des Stücks gemäss, passiv. Wie weit entfernt ist sie von der Festigkeit Desdemona's, die mit dem erwählten Gatten zieht, trotz des Fluchs des Vaters! Und doch ist Desdemona liebevoll und lieblich. Ophelia entbehrt der Kraft, den eisernen Ring des Gewöhnlichen durch innere Klarheit und Festigkeit zu durchbrechen, vielmehr lässt sie sich, ohne zu unterscheiden, leiten und bilden durch das Hergebrachte und Vorgeschriebene; vor dem Aussergewöhnlichen zieht sie sich scheu zurück. So, als Hamlet in der Haltung eines Tiefbetrübten — nicht etwa eines Wahnsinnigen — zu ihr in das Zimmer tritt und Abschied von ihr nimmt, die ihn zurückgewiesen, erschrickt sie und eilt zu dem Vater, um ihm das Erlebte mitzutheilen und sich an seinen Worten zu beruhigen. Ein selbstständigeres Interesse an dem Geliebten würde sie an diesen gewiesen haben.

Hamlet's ganzes Wesen ist entgegengesetzt der epischen Grossheit, welche Stärke des Charakters und königliches Beherrschen von Welt und Menschen voraussetzt. Das Tragische seines Schicksals besteht darin, dass er, der wie ein König reich begabte, fremd und irrend in der Aussenwelt steht. Einer also gebildeten Natur konnte der Dichter als Folie nicht Charaktere voll Leidenschaft zugesellen, sondern Menschen, die das Aussergewöhnliche des Helden durch sich selbst hervorheben, — gewöhnliche Menschen. Wem wäre nicht schon ein Polonius, eine Königin ohne Reue und ohne Gewissen, eine Ophelia im täglichen Leben begegnet! Es sind Charaktere, die kein Relief haben, weil keine Leidenschaft zum Guten oder Bösen sie hebt. Selbst den König möchte ich von dieser Charakteristik nicht ausnehmen. Wie wenig hat er doch die Leidenschaft des ungewöhnlichen Verbrechers, der aus Begierde, das Erstrebte zu erlangen, verführt durch Scheingründe und Phantasie, kein Verbrechen, sondern nur das zu Erstrebende als glänzendes Bild vor sich sieht, dann aber, nach der Erreichung seines Zweckes, des Besitzes nicht so sehr sich freut, dass nicht die Reue ihn verdürbe. Der König ist leidenschaftlos, klar, überblickend und sich bewusst. Das Verbrechen that er, weil der Besitz ihn lockte, doch mit der Erkenntniss des Vergehens, — und nach der Erlangung

des Throns und der Königin ist er sich des Verbrechens, sowie der Unkraft seiner Reue bewusst, einer Reue, die den Genuss des Erlangten nicht aufhebt. — Ja, in einzelnen Momenten ist die Reue ihm so wenig präsent, dass er wähnt, durch den Besitz auch das Recht auf den Besitz zu haben. Mit welcher aufrichtigen Salbung und würdevollen Klugheit ermahnt er Hamlet, die Trauer um den verstorbenen König, seinen von ihm ermordeten Bruder, abzulegen. Umsicht im Thun, Klarheit überall, eine Art von Lebensweisheit, die aus beiden entspringt, sind ihm eigen. Die Anlage zum Guten — er liebt sein Weib, ist gütig gegen seine Umgebung — ist ihm nicht schlechthin abzusprechen; allein der Widerstand gegen das Böse ist gering, weil der innere Adel ihm fehlt, der den Abscheu vor dem Schlechten hervorruft. Dieser Mangel aber rückt ihn in die Reihe des Gewöhnlichen.

Doch nicht nur in den Personen hat Shakespeare Hamlet's Umgebung in den Farben und Schattirungen des alltäglichen Lebens geschildert. Eine Menge kleinerer Züge unterhalten und vermehren den Eindruck. Dahin möchte ich das bürgerlich ehrbare Eheverhältniss des Königspaars rechnen[1]). Dahin den Stil und die kleinlichen Rücksichten des Hoflebens, die leise angedeutet sind, die süsse Freundlichkeit der Königin gegen Alle, die kluge Milde des Königs gegenüber Polonius und Laertes. Es ist bezeichnend, dass, als der König Rosenkrantz und Güldenstern dankt für ihre bereite Hülfe mit den Worten: Dank, Rosenkrantz und lieber Güldenstern, die Königin das *gentle*, da es eine Bevorzugung des Einen bezeichnen konnte, nun auch zu dem Namen des Andern setzt, damit andeutend, dass beide gleich in Gunst stehen. In so regelrecht geordneten und ruhigen Verhältnissen hebt sich doppelt grell Hamlet's bizarres, unruhiges, schwankendes Wesen ab, das ihn seiner Umgebung gänzlich entfremden muss. In ihm liegt der eigentliche Kern seines tragischen Schicksals. —

---

[1]) ? D. R.

Bemerkungen zu den Altersbestimmungen für einige Stücke von Shakespeare

von

Hermann, Freiherrn von Friesen.

---

1. Comedy of Errors.

Chalmers und Drake stimmen in der Meinung überein, dass das Stück im J. 1591 geschrieben sei. Darüber herrscht im Ganzen unter allen Commentatoren wenig Zweifel, dass diese Comödie eine der frühesten Dichtungen von Shakespeare sein müsse. Dagegen gehn die Meinungen über die Frage sehr auseinander, ob sie für eine Originalschöpfung Shakespeare's zu halten sei, oder ob sie nur für die Ueberarbeitung eines alten Stückes gelten dürfe. Für letztere Meinung sind besonders Ritson und nächst ihm Steevens. Auch P. Collier schliesst sich dieser Ansicht an und bezieht sich dabei auf ein Stück von ähnlichem Titel, das nachweislich weit früher gegeben worden sei, als Shakespeare Dramen verfasst haben könne. Allein das Stück ist nicht im Entferntesten bekannt, und überdies differirt mindestens der unter 1582/3 aufgeführte Titel von dem des jetzigen so sehr, dass man nur auf dem Wege der Conjektur, ihn für corrumpirt zu halten, eine Verwandtschaft unter beiden herausbringen kann.

Ritson's Gründe sind kaum stichhaltiger. Er beginnt damit, die Behauptung von Steevens zu bestreiten, dass nämlich Shakespeare das Stück einer Uebersetzung von den „*Menaechmi*" des Plautus, die im J. 1595 unter der Chiffre W. W. (vielleicht William Warner) herausgekommen war, entlehnt habe. Denn in dieser sei

die Benennung des einen Antipholus als Sereptus und des Andern als Errotis —, die doch in den ersten Akten der Folio vorkommen — nicht zu finden. Offenbar liege in den langen hinkenden Versen *(hobbling verses)* Anlass genug, anzunehmen, dass Shakespeare nicht der Verfasser derselben sei. Man müsse vielmehr glauben, dass ein Anderer, der die Menächmen des Plautus im Original habe lesen können, vor Shakespeare das Stück abgefasst und dieser dasselbe nur umgearbeitet habe. Auch könne man das, was Shakespeare hinzugefügt habe, von den Ueberresten des älteren Originals eben so genau unterscheiden, als man in einem Gemälde, das von untergeordneter Hand entworfen und von Tizian verbessert worden wäre, die Meisterstriche des Letzteren aus denen des ursprünglichen Malers würde herausfinden können. — Beides sind, genau betrachtet, nur schwache Behauptungen. Die Annahme von Shakespeare's Unfähigkeit, die Menächmen des Plautus im Original zu lesen, kann nur auf der nichts weniger als bewiesenen Ueberlieferung über seine mangelhafte wissenschaftliche Bildung beruhen. Hielte man aber auch die Vermuthung von Shakespeare's Unfähigkeit, ein Stück des Plautus im Original zu lesen, für völlig berechtigt, so würde noch immer nicht die Möglichkeit ausgeschlossen sein, dass ihm durch Vermittelung eines gelehrteren Freundes der ganze Inhalt des alten Stückes bekannt geworden sei und er darnach diese Comödie gebildet habe. Für diese Annahme könnte man sogar als Grund der Wahrscheinlichkeit anführen, dass, wie Ritson selbst angiebt, nicht ein Name, kein Wort und keine Zeile aus dem alten klassischen Stück entlehnt sein soll. Der Umstand, dass in der Folio dem Antipholus von Syrakus der Name Errotis und dem Antipholus von Ephesus der Name Sereptus beigelegt wird, könnte allerdings zu einigem Bedenken Anlass geben. Natürlich muss der Erste in Erraticus und der Letzte in Surreptus korrigirt werden. Diesen Namen führt in der That der Menaechmus von Epidamnus im Plautus. Jener kommt nicht vor. Doch ob wir damit genöthigt werden, durchaus eine ältere Bearbeitung dieses Stoffes anzunehmen, oder ob uns dieser einzelne Umstand nicht zu einem andern Resultat führt, wird später zu besprechen sein. Wollte man auf dem Wege der Vermuthungen in der, Ritson's Meinung entgegengesetzten, Richtung noch weiter gehn, so könnte man darüber Zweifel aufstellen, ob die den Inhalt von dem übersetzten Stücke des Plautus angebenden Verse nicht neuer als die des gegenwärtigen Stückes und zwar nur durch dessen Popularität entstanden seien. Ganz ähnlich verhält es sich mit der alten Ballade von Lear und seinen Töch-

tern, sowie mit der englischen Uebertragung der Erzählung des Belleforest von Hamlet. Bei beiden ist die Frage nicht entschieden, ob sie Shakespeare's Quelle gewesen oder erst durch dessen Dichtung entstanden sind, und in Bezug auf die Hamletfabel werden sogar sehr bedeutende Gründe für die Wahrscheinlichkeit der letzten Meinung angeführt. Ob ferner Ritson's kritischer Scharfblick weit genug reiche, um die Züge, die nur von Shakespeare's Hand herrühren können, von denjenigen zu unterscheiden, die einer untergeordneten Feder angehören, möchte an sich selbst mehr als zweifelhaft sein, da, wie später zu besprechen sein wird, die wesentlichen Verschiedenheiten, die allerdings im Ausdruck der einzelnen Personen und im Versbau zu bemerken sind, aller Wahrscheinlichkeit nach, auf Rechnung eines Umstandes kommen, der gerade für die Aechtheit spricht. Das Endresultat dieser Betrachtungen ist die Gewissheit, dass die angeführten Gründe nicht im Mindesten ausreichend sind, um die Berechtigung einer Vermuthung zu begründen, welcher die gewichtigsten, inneren und äusseren Gründe der Wahrscheinlichkeit für die völlig entgegengesetzte Meinung gegenüber stehn. Es genügt hier nicht, sich nur auf das Zeugniss der mit Shakespeare befreundeten Herausgeber der alten Folio zu beziehn. Denn trotz des grossen Gewichtes, das demselben beizumessen ist, hat man dennoch nicht Bedenken getragen, es völlig in den Wind zu schlagen, um die kühne und dennoch von Vielen (und selbst von Ritson) mit Beifall begrüsste Behauptung aufzustellen und zu vertheidigen, dass der erste Theil von Heinrich VI. durchaus nicht von Shakespeare herrühre und die beiden anderen Theile nur Ueberarbeitungen fremder Stücke seien. Dagegen ist von unzweifelhafter Bedeutung, dass die ganze Behauptung von solchen Ueberarbeitungen, wie man sie in mehreren Stücken Shakespeare's bemerken will, in sich selbst an der grössten Unwährscheinlichkeit leidet und überdies noch mit den, von denselben Kritikern gleichzeitig ausgesprochenen Meinungen über Shakespeare's mangelhafte Bildung wesentlich streitet. Dass es weit annehmlicher scheine, sich Shakespeare bei seiner grossen Begabung von dem unwiderstehlichen Drange nach selbstständigen Schöpfungen beseelt vorzustellen, als sich zu denken, dass er nur mit Flickarbeit beschäftigt gewesen sei, hat schon Tomlins richtig bemerkt. Gleichzeitig hat er darauf aufmerksam gemacht, dass die dem jungen Shakespeare gemeinhin zugetrauten Umarbeitungen weit mehr die Aufgabe eines erfahrenen und geprüften Schriftstellers sei als die eines ungeübten Anfängers. Dem muss noch hinzugefügt werden, dass, wenn der junge Shake-

speare in der That das wild aufgewachsene Genie gewesen wäre, für das ihn die Meisten ausgeben wollen, es völlig unbegreiflich sein würde, wo ihm die Kritik und Sicherheit des Urtheils hätte herkommen sollen, um das Gute vom Schlechten zu unterscheiden und jenes an die Stelle von diesem zu setzen. Noch bedeutender ist die Frage, wer sollte dem jungen, namenlosen Manne das genügende Vertrauen geschenkt haben, um ihm die Umarbeitungen alter und unschmackhaft gewordener Stücke zu übertragen, wenn derselbe von seiner Befähigung durch eigene Schöpfungen nicht schon Proben abgelegt hätte? Dass man diese Frage bei der Vertheidigung dieser Vermuthungen niemals scharf genug in's Auge gefasst hat, geht nicht allein aus der Aufstellung selbst hervor, sondern es leuchtet auch ein aus den wiederholten Berufungen auf die, namentlich von Henslowe, abgeschlossenen Handel wegen gemachter Bestellungen von Zusätzen und Umänderungen, allerdings aber an namhafte Schriftsteller, wie Marsten, Monday, Decker und selbst Ben Jonson. Man bedenkt dabei nicht, dass, wenn Shakespeare im Beginn der neunziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts, wo doch die Bürgerkriege schon existirt haben müssen und jedenfalls auch dieses Stück schon vorhanden war, gar keinen Ruf als dramatischer Dichter gehabt hätte, eine solche an ihn gemachte Bestellung dem geldsüchtigen und jedenfalls sehr klugen Henslowe, sowie anderen Theaterunternehmern gar nicht in den Sinn hätte kommen können. Das soll und kann nicht geleugnet werden, dass Shakespeare in mehreren Stücken Stoffe behandelt, die unzweifelhaft von andern Autoren früher bearbeitet worden sind. In allen diesen Fällen ist aber nicht von einer blossen Ueberarbeitung, sondern von einer völlig neuen Schöpfung die Rede. In andern Fällen dagegen, wo ein älteres Stück nachgewiesen ist, das in einem Shakespeare'schen Drama nur überarbeitet worden zu sein scheint, ist die Frage, ob jene Vorarbeit nicht von Shakespeare selbst herrühre, mindestens zweifelhaft, wenn nicht, wie bei den Bürgerkriegen, ein unbefangenes Urtheil Shakespeare für den Verfasser der Vorarbeit ansprechen muss. Dazu kommt, dass, mit Ausnahme der hier kaum in Betracht kommenden Bürgerkriege, keine der Bearbeitungen der Stoffe älterer Stücke in Shakespeare's früheste Zeit fällt. Zu diesen, in der Sache selbst liegenden, Gründen, könnte noch Malone's bestimmt ausgesprochene Meinung, dass dieses Stück eine Originalarbeit sei, angeführt werden. Doch ziehe ich es deshalb vor, von diesem Zeugniss abzusehn, weil dagegen leicht der doppelte Einwurf erhoben werden könnte, dass, wenn Malone's genau motivirtes Zeugniss gegen

die Aechtheit der Bürgerkriege in Zweifel gestellt werde, man eben so gut die Berechtigung dieses bezweifeln müsse, und dass ferner die hier einschlagende Behauptung Malone's möglicher Weise durch die ihm, wie Steevens nicht abzusprechende Neigung des gegenseitigen Widerspruchs hervorgerufen sein könne. Hält man sich dagegen an Form und Wesen des Stückes selbst, so wird man jene äusseren Gründe für das Anerkennen einer Originalschöpfung durch sehr bedeutende innere Gründe noch mehr bestätigt finden. Wenn Ritson von Stellen spricht, welche, seiner Meinung nach, aus Shakespeare's Feder nicht geflossen sein könnten, so denkt er wahrscheinlich vorzugsweise an die zwölfsilbigen Verse, welche hier und da den Dromio's in den Mund gelegt sind und allerdings für sogenannte Knittelverse *(doggerel)* gelten können. Es würde müssig sein, daran zu erinnern, dass solche und ähnliche Verse in älteren Stücken nicht selten vorkommen. Dagegen glaube ich nicht, dass man deshalb jedes Stück, in welchem diese *doggerel-verses* vorkommen, für älter als Shakespeare halten muss, da wir Beispiele genug haben, dass selbst Shakespeare diese allerdings ältere Form, wenn auch nur ausnahmsweise, angewendet hat. Dazu kommt, dass die hier vorliegenden *doggerel-verses* von solchen, die wir in älteren Stücken finden, in Bezug auf Form und Gehalt, in mannigfacher Hinsicht abweichen. Die Silben sind nicht immer genau gezählt, wogegen bei älteren Stücken, soweit meine Erinnerung reicht, ein mehr pedantisches Festhalten an der Form bemerkbar ist. Es scheint, als habe sich der Dichter nicht ohne Absicht Freiheiten genommen, um damit den untergeordneten Ton in der Rede zu bezeichnen. Sollte aber diese Bemerkung irrig sein, so wird ihre Unstatthaftigkeit durch einen andern Umstand überwogen, der für die Shakespeare'sche Conception wesentlich spricht. Die in solcher Form abgefassten Reden enthalten zum grossen Theil so absichtlich einander gegenüber gestellte Antithesen, wie sie gerade bei Shakespeare weit mehr als bei anderen und am allerwenigsten bei früheren Schriftstellern vorzukommen pflegen. Ueberdies fällt der allerdings etwas derbe Ton der in solchen *doggerel-verses* redenden Sklaven niemals dergestalt in das Schmutzige, wie dies selbst in Stücken von R. Greene bei ähnlichen Gelegenheiten nicht selten der Fall ist. Ich erinnere hier namentlich an *George-à-Greene, the Pinner of Wakefield,* wo einzelne schmutzige Ausdrücke vorkommen, wie wir sie bei Shakespeare nicht finden, und wie sie hier sicher nicht gefehlt haben würden, wenn irgend ein Vorgänger Shakespeare's der Verfasser dieser Reden gewesen wäre. Will man in-

dessen diese veraltete Form als ein Zeichen der frühen Entstehung dieses Stückes anführen und auf der Meinung bestehen, hier müsse der Einfluss älterer Vorbilder auf den Verfasser eingewirkt haben, so liesse sich dies leicht mit Wahrnehmungen verbinden, welche auch in anderen Stellen auf einen jugendlichen Verfasser schliessen lassen. Schon in der langen Eingangsrede des Aegeon kann man durchfühlen, dass sie von einem jungen Verfasser herrühre. Sie verräth in ihrer epischen Breite und im Heranziehn eingeschobener Bilder unleugbar die Neigung von fast jedem jungen Dichter, Alles, was sich der Phantasie anbietet, mit zu grosser Bereitwilligkeit zu benutzen, wodurch denn der dramatische Charakter zuweilen gefährdet wird. Das ist überhaupt schon mit Recht bemerkt worden, dass dieser in dem gegenwärtigen Stücke hier und da weniger gewahrt ist, als in anderen Arbeiten Shakespeare's. Namentlich könnte dieser Vorwurf der zweiten Scene des dritten Aktes gemacht werden. Die Reden von Luciana und die Erwiederungen von Antipholus aus Syrakus sind fast durchgängig in gereimten Couplets abgefasst und tragen mehr eine lyrische, als eine dramatische Färbung. Fragen wir uns aber, ob solche Ausstellungen hinreichen, um diese Verse Shakespeare abzusprechen, so kommen wir vielmehr zu dem Resultat, dass es gerade diese liebenswürdigen Schwächen sind, durch die wir an Shakespeare wesentlich erinnert werden. Wenngleich hier nicht von dem gereiften Dichter gesprochen werden kann, der die Werke seiner späteren Periode abfasste, so steht dennoch der jugendlich frische und der, trotz aller Schulkritik, bezaubernde Ton seiner Gedichte: „Venus und Adonis“ und „Lucretia“ vor unserer Erinnerung. — Selbst in Romeo und Julia finden wir Aehnliches mit diesen reizenden Versen. Dürfte man hiernach die Vermuthung fassen, dass dieses dramatische Gedicht mit der Abfassung jener beiden lyrisch-epischen Arbeiten nahezu in eine Zeit fallen könne, so müsste zugleich die Meinung abgewehrt werden, als könnten die letzteren nur in der ihrer Veröffentlichung unmittelbar vorausgegangenen Zeit abgefasst sein. Ich habe diese Ansicht schon bei einer anderen Gelegenheit zu widerlegen und die Meinung zu vertheidigen gesucht, dass diese Gedichte, der Conception und dem ersten Entwurfe nach, gewiss zu den frühesten Schöpfungen Shakespeare's gehören, wenn auch die Gewandtheit des Ausdrucks die Vermuthung einer späteren Ueberarbeitung nicht ausschliesst. Darin stimmt auch (wenn ich nicht irre) P. Collier mit mir überein, und Ch. Knight ist gleicher Meinung. Auch kann ich aus handschriftlichen Mittheilungen eines gediegenen Mitarbeiters der Shakespeare-Ausgabe von

Ch. Knight, Alexander Ramsay Esq. anführen, dass er mit meiner Ansicht über das Alter dieser Gedichte vollkommen einverstanden ist. Es wird daher nicht anmassend erscheinen, wenn ich aus dieser nahen Verwandtschaft des gegenwärtigen Lustspiels mit jenen Arbeiten Shakespeare's den Schluss ziehe, dass dasselbe nicht allein weit früher entstanden sein müsse, als Chalmers uud Drake annehmen, sondern auch, dass eben wegen dieser frühen Entstehung das Alles leicht erklärlich wird, was Ritson als Anhaltspunkte gebraucht, um auf eine Umarbeitung zu schliessen und um sogar die Spuren von zwei verschiedenen Verfassern zu bemerken. Wenn dagegen diejenige Stelle, welche schon von Malone zur Bestimmung der Jahre, in welchen das Stück entstanden sein könne, angeführt worden, in der That entscheidend sein sollte, so würden wir dasselbe nicht vor die Mitte des Jahres 1589 setzen können. In der zweiten Scene des dritten Aktes beklagt sich nämlich Dromio von Syrakus über die Köchin im Hause des Antipholus von Ephesus, weil sie, ihn für den anderen Zwillingsbruder (ihren Mann) haltend, Zärtlichkeit von ihm fordere, und er macht sie dadurch lächerlich, dass er sie mit einer Weltkugel vergleicht, auf welcher alle einzelnen Länder zu entdecken seien. Als ihn nun sein Herr fragt, wo Frankreich zu suchen sei, antwortet er nach der Lesart der Folio:

„*In her forhead, arm'd and reverted, making warre against her heire.*“

Der wörtliche Sinn ist: „Auf ihrer Stirn, die gewaffnet und aufrührerisch ist gegen ihren Erben,“ wobei es natürlich auf den im Deutschen nicht wiederzugebenden Doppelsinn zwischen *hair,* das Haar und *heire,* den Erben ankommt. Da nun Frankreich von dem im August 1589 erfolgten Tode Heinrich's III. an bis in das Jahr 1593 dem natürlichen Erben der Krone, Heinrich IV., widerstand, so kann diese Anspielung auf diesen Zustand nicht vor 1589 und nicht nach 1593 geschrieben sein. Man darf sogar annehmen, dass der, ohne diese Beziehung völlig unverständliche, Spass kurz, nachdem Heinrich IV. durch den Tod Heinrich's III. zur Besitznahme des Thrones berechtigt wurde, geschrieben und öffentlich ausgesprochen ist, weil dieses Ereigniss um so mehr, da es überraschend und unvermuthet eintrat, aus politischen und religiösen Gründen in England die lebhafteste Theilnahme erregen musste, während im weiteren Verlauf des Bürgerkrieges diese immer mehr abgeschwächt werden mochte. Wäre nun zu glauben, die *Comedy of Errors* sei am Schluss des Jahres 1589 oder am Beginn des Jahres 1590 abgefasst,

so läge dasselbe aller Wahrscheinlichkeit nach mehrere Jahre von dem Zeitpunkt entfernt, wo man vermuthungsweise die erste Abfassung der episch-lyrischen Gedichte annehmen möchte. Immerhin würde dadurch keineswegs das Gewicht aufgehoben, wodurch diese nahe Verwandtschaft für die Annahme einer Originalarbeit in die Wagschale geworfen wird. Ueberdies kann diesem einzelnen Scherzworte kaum eine so entscheidende Kraft beigelegt werden, dass dagegen jede andere, auf weit gewichtigeren Gründen ruhende Vermuthung völlig schweigen müsste. Denn so viel ist nicht abzuleugnen, dass solche Scherzworte nach Gelegenheit der in dem einen und anderen Zeitpunkte vorherrschenden Umstände neu hinzugefügt oder verändert zu werden pflegten.

Ich glaube nicht, dass es mehr bedarf, um nachzuweisen, dass diejenigen äussern Erscheinungen, welche von einigen Kritikern für Zeichen der Unächtheit angesehen werden, in Betracht der Zeit, in welche dieses Stück fällt, vielmehr geeignet sind, dessen Aechtheit zu bestätigen. Doch giebt es noch ein Moment, das mir für die Aechtheit des Ganzen durchschlagend scheint. A. W. Schlegel (Br. an Reimer S. W. VII. 281) sagt mit Recht, dass zum vollen Verständniss Shakespeare's die Vergleichung der Quellen, aus denen er geschöpft hat, mit seinen Dichtungen von der höchsten Bedeutung sei. Hier, glaube ich, hat Shakespeare in der That keine andere Quelle gehabt, als die Menaechmi des Plautus selbst. Wollte man aus dem schon erwähnten Umstande, dass in dem alten Druck Antipholus von Syracus den Namen Erraticus (Errotis) führt, der im Original nicht vorkommt, die Behauptung ableiten, dass die Erfindung dieses Namens unleugbar auf eine ältere Bearbeitung des Originals hinweise, oder wollte man die von P. Collier angeführten Titel zu eben dieser Behauptung benutzen, so würde ich darüber nicht weiter streiten. Nur bin ich davon überzeugt, dass, wenn eine solche Bearbeitung überhaupt existirt hat, dieselbe dem alten Original so treu nachgebildet gewesen ist, dass sie Shakespeare entweder dieses vollständig ersetzen oder, was noch glaublicher ist, ihn auf dasselbe zurückweisen mochte. Dagegen halte ich die Gestalt der Fabel, wie wir sie in *the Com. of Errors* vor uns haben, sammt ihrer Ausführung für das ausschliessliche Eigenthum Shakespeare's. Um auch hier mit allgemeinen Betrachtungen zu beginnen, muss ich bekennen, dass bei den immer wiederkehrenden Voraussetzungen von älteren Stücken, die Shakespeare nur überarbeitet haben solle, mich häufig die einander widersprechenden Fragen beunruhigt haben: „Wie gross müsste der Reichthum der dramati-

schen Literatur vor der Zeit Shakespeare's an Erfindungsgabe gewesen sein, wenn es für die meisten und selbst die besten Stücke Shakespeare's Vorarbeiten gegeben haben sollte, die nur der Ueberarbeitung bedurft hätten, um zu Shakespeare'schen Meisterwerken erhoben zu werden?" Und „wie war es möglich, dass diese Vorarbeiten, die doch unter solchen Umständen nicht werthlos sein konnten, völlig der Vergessenheit anheim fielen, während uns Vieles, was offenbar weit unbedeutender sein muss, aufbewahrt worden ist?" Wenn ich, in solchem Dilemma, mich zu denjenigen alten Stücken wendete, die angeblich denselben Stoff wie ein Meisterwerk Shakespeare's behandelten, fand ich in der Regel ein dürres Gerippe, worin allenfalls Spuren von entfernter Verwandtschaft mit Shakespeare's Ideen zu entdecken waren, woraus aber dieser kaum etwas Anderes geschöpft haben konnte, als den Antrieb, sich eine neue Erscheinung von eigenthümlicher Lebenskraft zu schaffen. Derselbe Fall ist es mit den Novellen, die ihm als Quellen dienten. So war es unter Anderm beschaffen mit dem alten Lear und dem Lear von Shakespeare, so mit dem alten Richard III. und dem von Shakespeare[1]). Wie mit jenen alten Stücken, war es auch mit den Novellen, die u. A. zu Romeo und Julia, zu Hamlet, zu Othello und zu vielen anderen Stücken als Quellen dienten. Wie oft finden wir nicht in solchen Stücken hier eine Anlehnung an die Quelle, dort eine entschiedene Abweichung von derselben; auch Umwandelungen der Motive kommen vor und an Zusätzen, welche die ursprünglich plumpe Fabel zu einem tiefsinnigen und kunstreichen Gewebe der mannichfaltigsten Begebenheiten und Verwickelungen gestalten, fehlt es niemals. Dasselbe wunderbare Schauspiel der Belebung eines nur dürftig vegetirenden Körpers zu einem, Lust und Anmuth athmenden, Wesen können wir auch hier beobachten, wenn wir die Menaechmi des Plautus mit diesem Lustspiel vergleichen. Dieselben Elemente sind zwar in Beiden enthalten, aber was dort in unvermittelter Blösse auftritt, das sehn wir hier in die poetische und dennoch natürliche Anmuth des Lebens gekleidet, und während dort die Motive des Komischen mit Gewalt herbeigezogen, während ungeschickte Mittel zur Verbindung der Handlung angewendet werden, sind hier bald dieselben Motive mit künstlerischer Leichtigkeit aus

---

[1]) Den alten König Johann und das alte Stück: *Taming of a Shrew* will ich hier von der Betrachtung ausgenommen haben, ohne über die Frage ihrer Aechtheit oder Unächtheit zu entscheiden, weil ich die erschöpfende Untersuchung derselben einer grösseren Arbeit vorzubehalten gedenke.

den Begebenheiten entwickelt, bald einfachere Mittel erfunden. Ist der Menaechmus von Epidamnus nicht abstossend, indem er sich eine Strafpredigt gegen seine eifernde Frau hersagt und uns erzählt, um sich für diesen Fehler zu rächen, wolle er um so lüderlicher werden, auch habe er deshalb seiner Frau ein Gewand entwendet, um damit seine Concubine zu schmücken? Der Ehemann, der von einer allzuzärtlichen Frau mit eiferndem Wesen gequält wird, fehlt auch in der *Comedy of Errors* nicht. Aber wir lernen vorerst ein liebenswürdiges Geschöpf kennen, an dem wir, trotz ihrer Verirrung vom rechten Wege zur Gewinnung der Liebe ihres Mannes, Antheil nehmen müssen. Wir sehn einen jungen Mann, der, von Freunden umgeben, nur milde Klage führt über die Laune der Frau, und wir sehn ihn durch eine abenteuerliche Verwickelung zu dem Irrthum getrieben, dass diese ihn gröblich beleidigen wolle. Nur in dieser verwirrten Stimmung — nicht aus heiler Haut, wie Menaechmus — fasst er den Entschluss, sich zu rächen. Auch plündert er zu diesem Zwecke nicht, wie Jener, die Garderobe seiner Frau, sondern eine nur in Aussicht gestellte Liebesgabe soll seiner Frau zu Gunsten des gefälligen Frauenzimmers im Stachelschwein entzogen werden. Auf diese Weise büssen wir von den scherzhaften Erfindungen nichts ein, wir gewinnen vielmehr eine gefälligere Darstellung von Personen, an deren Irrthümern wir freundlichen Antheil nehmen können, und dem Dichter geht es zu Gute, dass, mit der Uebergabe der verhängnissvollen Kette an den fremden Zwillingsbruder, diesem ein bequemeres und ungezwungeneres Erkennungszeichen gegeben wird, als Menaechmus Sosicles tragen muss, indem ihm das fatale Gewand während des ganzen übrigen Stückes auf dem Arme hängt. Zugleich wird dem anderen Bruder mit dem Ring, den er von der Courtisane erhalten hat — und der das willkürlich angebrachte Schmuckstück des Plautus ersetzte — ein ähnliches Unterscheidungszeichen und der Courtisane ein schicklicher Vorwand zur ferneren Einmischung gegeben. Auch die schon von Plautus erfundene Vermuthung der Ehefrau und Anderer von dem Irrsinn des Antipholus von Ephesus ist weit einfacher und natürlicher vermittelt. Selbst in den Reden der Dromio's findet sich Manches, was durch die Reden der Sklaven und namentlich des Menenio von Plautus in Shakespeare's Phantasie angeregt sein könnte. Doch befinden wir uns hier schon vor einem Zusatz von tiefsinniger Bedeutung.

Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass diese Erfindung Shakespeare's von zwei Zwillingssklaven neben den Zwillingsherren,

wie Coleridge will (Rem. I. 117), nur deshalb Entschuldigung und Erklärung verdiene, weil das ganze Stück nur als Farce zu gelten habe, ein dramatischer Genre, der weit grössere Freiheiten gestatte als der der Comödie. Ohne erörtern zu wollen, wo die Gränzen der Comödie und Farce liegen, bin ich vielmehr der Meinung, dass diese und alle anderen neuen Erfindungen Shakespeare's die unerlässliche Bedingung waren, um dem ganzen Stoffe die Lebensfähigkeit zu geben, wie sie Shakespeare's Sinn allein entsprechen konnte. Ist die völlig neu gedichtete Fabel von der gleichzeitigen Geburt des doppelten Zwillingspaares und der wunderbaren Errettung desselben aus dem Schiffbruch dem Einen oder dem Andern allzumärchenhaft und abenteuerlich, um sie vollständig zu glauben, so weiss ich gegen eine solche Beschwerde allerdings eben so wenig eine Hülfe anzugeben, als gegen die materielle Unglaublichkeit vieler anderen Darstellungen in Shakespeare's märchenhaften Stücken, wie Sommernachtstraum, Sturm, Wintermärchen oder Pericles. Ja, selbst den Kaufmann von Venedig, Was Ihr wollt und Wie es Euch gefällt müssen wir diesem Kreise des Märchenhaften zuzählen. Doch möchte ich dieses Unglaubens willen weder die schöne Erzählung des Aegeon noch den grossen Gewinn missen, den wir durch dieselbe machen. Führt sie uns doch mit weit grösserer Lebendigkeit sofort in die Situation ein, als dies dem Prologe des Plautus gelingt. Noch mehr: durch diesen Bericht ist der Weg geöffnet nicht allein zu Verwickelungen, die ohne ihn an sich selbst unmöglich waren, geschweige denn in der uns gewährten Anmuth der Heiterkeit ausgeführt werden konnten; es ist aber auch der Weg gebahnt zu der Lösung des Knotens, die uns im Auftreten Aemilia's gegeben wird, und die schwerlich schöner und befriedigender ersonnen werden konnte. Mit einem Worte, der harmonische Organismus der ganzen Conception war unmöglich ohne diese Erfindungen; und das ist es, was ich für das wesentlichste Kennzeichen der vollständigen Aechtheit dieses Stückes halte. Was auch von nicht geringen Talenten in und nach Shakespeare's Zeit in dramatischen Dichtungen geleistet worden ist: das wird Niemand behaupten wollen, dass ihm irgend Einer in dieser Kunst der organisch harmonischen Gliederung seiner Dichtungen nahe gekommen wäre. Nun müsste aber doch, wenn die Voraussetzungen von Steevens und Ritson, in Bezug auf die Wahrnehmbarkeit verschiedener Arbeiter an diesem Stücke, einigen Grund haben sollten, Vieles von den Zusätzen zum Stoffe des Plautus, namentlich die Erfindung der Zwillingssklaven, vor Shakespeare's Bearbeitung schon existirt haben. Eine solche

Vorstellung ist mir nicht fasslich, weil ich nicht im Stande bin, mir die getrennte Erzeugung der einzelnen Glieder eines engverbundenen Organismus zu denken. So muss ich denn von allen Vermuthungen, die hier, ausser dem von Plautus uns gegebenen Stoff, noch auf einen anderen Einfluss hinweisen wollen, entschieden absehn, wenn ich gleich die Möglichkeit einräumen kann, dass die Conception des Ganzen vielleicht um eine Stufe höher steht, als die Ausführung. Das aber ist eine Erscheinung, der wir bei jungen Dichtern unendlich oft begegnen, und die daher mit der Vorstellung von Shakespeare's mächtigem Genius und mit der Zeit, aus welcher diese Dichtung herrühren muss, in vollem Einklang steht.

2. All's well that ends well.

All's well that ends well wird von Chalmers in das Jahr 1599, von Drake in das Jahr 1598, gesetzt und Malone vermuthet sogar, dass es erst 1606 geschrieben sei. Tieck dagegen hielt es für eins der frühesten Stücke und führte für diese Meinung besonders das als Grund an, dass Parolles als Prototyp des Falstaff gelten könne. Unter allen Umständen wird es schwer sein, über das Alter des Stückes zu einer bestimmten Entscheidung zu kommen, weil äussere und innere Gründe eben so wohl für eine sehr frühe als für eine späte Abfassung angeführt werden können. Wäre die sehr beachtenswerthe Vermuthung von Farmer bestätigt, dass nämlich dasjenige Stück, das Fr. Meres unter dem Titel *Love's labours won* im Jahr 1598 als ein Lustspiel von Shakespeare nennt, mit diesem Stücke völlig identisch sei, so würde wenigstens so viel feststehn, dass es vor diesem Jahre müsse geschrieben sein. Der Umstand, dass die Fabel im Wesentlichen aus Boccacio entlehnt ist, während Shakespeare bei den meisten andern Stücken weit spätere Novellisten benutzte, giebt durchaus keinen Anhalt für eine frühe Entstehung, da in Cymbeline, das offenbar eines der letzten Stücke Shakespeare's ist, ebenfalls eine Novelle von Boccacio einem Theile der Handlung zu Grunde liegt. Wollte man dem Vorgange mehrerer älteren Kritiker folgen, die zuweilen aus den geringfügigsten Umständen einen Schluss zu ziehn suchen, so könnte man das Vorkommen zweier Namen dazu benutzen wollen. Dass Parolles in seinen verrätherischen Eröffnungen den Namen Corambus nennt, der doch gewiss nicht gewöhnlich ist, könnte auf diesem Wege die

Vermuthung erregen, das Stück möge mit dem alten Hamlet in eine Zeit fallen, oder dass Diana sich Capulet nennt, dürfe auf gleichzeitige Entstehung des Stückes mit Romeo und Julia schliessen lassen. Wer wollte aber eine solche Behauptung alles Ernstes versuchen? Was die Sprache und Versification anlangt, so sind einzelne Erscheinungen ganz dazu geeignet, auf eine frühe Entstehung hinzuweisen, wogegen andere eine sehr späte Abfassung anzudeuten scheinen. In jener Beziehung könnten sogar, wenn man wollte, einzelne, aus einer fremden Sprache entlehnte Ausdrücke angeführt werden, wie: *Lustic* für *merry* oder *chearful, pleasant* und *leaguer* für *camp*. Mindestens glaube ich, soweit vor der Hand meine Beobachtungen reichen, dass Shakespeare solche fremdartige Wörter in der Periode seiner höchsten Ausbildung nicht wieder gebraucht hat. Weit wichtiger sind dagegen solche Stellen, wie die 11. 1, wo Helena den kranken König überredet, ihrer Cur sich zu unterwerfen. In einer langen Reihe sind hier alle Verse gereimt und haben in der Mehrzahl mit dem Sinn, den ein Satz einschliessen soll, einen gemeinschaftlichen Schluss. Da Malone in seinen Auslassungen über die Chronologie der Shakespeare'schen Stücke das häufige Vorkommen der Reime als ein Zeichen von Shakespeare's jugendlicher Schreibart ausgiebt, hätte man glauben sollen, dass ihn dieser Umstand zu einer ganz anderen Zeitbestimmung führen musste. Der Abschluss der Verse mit dem Sinn des Satzes war ebenfalls geeignet, ihn auf die Vermuthung einer frühen Entstehung zu führen, da er an der Aechtheit des Stückes keinen Zweifel hatte, und doch diese Schreibart mit der vollendeten Verskunst Shakespeare's so wenig für vereinbar hielt, dass er ihm nächst andern Gründen auch deshalb den ersten Theil von Heinrich VI. abspricht. Indessen kann auf der andern Seite nicht geleugnet werden, dass an einzelnen Stellen Wendungen vorkommen, wo ein prägnanter Gehalt eben so künstlich in wenige Worte gedrängt ist, wie wir dies in den späteren Stücken finden. Manches erinnert sogar an die Redeweise des Herzogs in „Maass für Maass“. Auch trägt der Versbau in vorherrschender Weise den Stempel einer gediegenen Kunstfertigkeit. Bekanntlich ist schon die Vermuthung ausgesprochen worden, dass das Stück zwar eine frühe Arbeit Shakespeare's sein möge, doch wahrscheinlich in späterer Zeit überarbeitet worden sei. Diese Annahme scheint allerdings am allergeeignetsten, um über diese Widersprüche in den äusseren Zeichen der ganzen Erscheinung hinweg zu helfen, zumal in Verbindung damit zugleich die Vermuthung Platz greifen könnte, dass Shakespeare bei der

Umarbeitung den Titel des Stückes verändert habe und deshalb jener von Fr. Meres genannte Titel gänzlich in Vergessenheit gerathen sei. Warum aber Malone's Annahme, dass die ganze Schöpfung nur Shakespeare's reiferen Jahren angehören könne, nicht sofort als annehmlich erscheint, ist nicht blos dadurch zu vertheidigen, dass die Figur des Parolles als das Prototyp von Falstaff gelten dürfe. Vielmehr trägt das Gedicht unverkennbare Spuren einer jugendlichen Auffassung und Behandlung. Für diese spricht namentlich eine gewisse Breite in den Expositionen dessen, was zur Ausführung kommen soll. Dass und wie Helena den König zu heilen gedenke, der Entschluss Bertram's, den Hof zu verlassen, der Plan zur Entlarvung von Parolles, sowie endlich der Plan Helena's, ihren Gemahl durch den sinnreichen Kunstgriff zu gewinnen, das Alles ist vor der Ausführung breiter auseinander gelegt, als es Shakespeare in seiner späteren Zeit zu thun pflegte. Ja, diese Umständlichkeit erinnert sogar gewissermassen an Einzelnes in der ersten Bearbeitung der Bürgerkriege. Selbst den Clown darf man, wie ich meine, mit demselben Rechte für eine jugendliche Schöpfung halten, wie den nichtswürdigen Parolles. Nur gehört jener weit mehr zu dem patriarchalischen Wesen, das diesem Stücke eigenthümlich ist. Diesen Charakter tragen zwar alle Stücke Shakespeare's bald in mehr, bald in minder hervorstechender Weise. Da derselbe mit der ganzen Zeit auf das Innigste verwachsen war und in allen Verhältnissen durchleuchten musste, ist dies auch kaum anders zu erwarten. Doch ist derselbe, meiner Erinnerung nach, in keinem Stücke so scharf ausgeprägt, wie in diesem. Alle Personen stehn unter einander in dem Verhältniss gemeinschaftlicher Genossen eines Hauses und einer Familie. Dass der König als der natürliche Vormund des Grafen von Roussillon auftritt, ist zwar aus dem Lehnrecht zu erklären, wie es in den meisten europäischen Staaten von germanischen Elementen üblich war und daher nicht, wie S. Johnson meint, aus englischer Sitte übertragen. Im Zusammenhang damit ist es auch nicht verwunderlich, dass der König über die Hand des jungen Grafen nach seinem Gutdünken verfügt. Doch diesen Beziehungen und Verhältnissen ist eine so grosse Milde und, namentlich von Seiten der älteren Personen, eine so väterliche und mütterliche Liebe beigemischt, dass von allen Härten, die sonst zuweilen aus den patriarchalischen Verhältnissen hervorgehn können, kaum eine Spur ist. Besonders rührend ist es, wie Alle nach verschiedenen Abstufungen an Helena's Schicksal Antheil nehmen. Ihr vermeintlicher Tod wird wie ein gemeinschaftlicher Familienverlust beklagt. Es würde missverständlich

sein, wenn man die Zumuthung des Königs an Bertram, eine untergeordnete Genossin seines Hauses zu heirathen, für eine Anomalie in diesen aristokratisch-patriarchalischen Verhältnissen ansehn wollte. Die Stellung, welche Helena im elterlichen Hause des Grafen Roussillon eingenommen hat, ist, gewiss nicht ohne Absicht, genau genug in's Licht gestellt, um uns davon zu überzeugen, dass sie sich der Dichter nicht als eine Dienerin (nach altdeutschen Begriffen nicht als eine Hörige) gedacht hat. Hierher gehört namentlich die Scene des ersten Aktes, wo ihr die Mutter des Grafen das Geständniss ihrer Liebe zu Bertram ablockt. Auch diese Scene ist so zart und innig rührend, dass man dabei kaum die unglaubliche Verblendung begreift, aus welcher die kürzlich ausgesprochene Behauptung hervorgegangen ist, Shakespeare stehe das eigentlich Rührende fern (Shakespeare-Studien eines Realisten). Was der König als Vorwurf gegen den Widerspruch Bertram's ausspricht, ist ebenfalls nicht so zu nehmen, wie es von einigen modernen Kritikern aufgefasst wird. Weit entfernt von derjenigen Tendenz, durch die alle Standesverhältnisse nur als anmaassendes Vorurtheil bezeichnet und eine allgemeine Nivellirung geltend gemacht werden möchte, ist es vielmehr der entschiedenste Ausdruck derjenigen Gesinnung, die jedem Aristokraten, im wahren Sinne des Wortes, geziemt und auch zu allen Zeiten eigen gewesen ist.

Ob nun aus der Darstellung dieser Verhältnisse in solchem Lichte irgend ein Schluss auf eine frühere oder spätere Entstehung des Stückes zu ziehn sei, möchte fast bezweifelt werden. Man dürfte vielleicht behaupten wollen, die zarte Empfindung, mit welcher alle diese Verhältnisse behandelt sind, weise mehr auf Shakespeare's frühere, als auf seine spätere Periode hin. Doch würde diese Behauptung kaum von durchschlagender Beweiskraft sein, denn wiewohl es nicht zu leugnen ist, dass in späteren Dichtungen Shakespeare's eine weit ernstere, ja, hier und da sogar eine bitterere Lebensanschauung vorherrscht, als in früheren — z. B. T. v. A., Lear, M. f. M. — so schliesst dies eben so wenig die Möglichkeit einer momentanen weit milderen Anschauung aus, als man glauben dürfte, dass seiner jugendlichen Phantasie die Bilder von der tiefsten tragischen Bedeutung unzugänglich gewesen wären, (wie in T. A. und im alten Hamlet). Mehr möchte ich es dagegen für berechtigt halten, in der Gestalt des Clown und der von Parolles eine jugendliche Schöpfung zu vermuthen. Dass jener ein fast unentbehrliches Mitglied jedes vornehmen Hauses und daher seine Einführung fast selbstverständlich war, bedarf kaum noch der Erwähnung. Doch es ist die Frage, ob ihn Shakespeare in

seinen späteren Jahren nicht feiner und anmuthiger dargestellt und zugleich mehr in die Handlung verflochten haben würde. Das halte ich für gewiss, dass gerade in der Ausführung seiner *fools* und *clowns* ein wesentlicher Anhaltspunkt liegt, um Shakespeare's Ausbildung zu verfolgen. Mindestens wird es einer aufmerksamern Beobachtung nicht entgehn können, dass denjenigen *clowns* und *fools,* die Gedichten von entschieden neuerem Alter angehören, weit sinnreichere und in die Geheimnisse des Lebens tiefer eindringende Aeusserungen in den Mund gelegt sind, als denjenigen, über deren frühere Entstehung wir nicht zweifelhaft sein können. In Einzelheiten einzugehn, ist hier nicht der genügende Raum. Nur Das muss bemerkt werden, dass ungeachtet des Mangels an demjenigen Tiefsinn, der Shakespeare eigenthümlich zu sein pflegt, dieser *clown* dennoch weit feiner ist, als die Schöpfungen anderer Dichter auf demselben Felde. Der Vorwurf, dass er mehr zur Staffage des Gemäldes gehört, als für die Handlung unentbehrlich ist, trifft Parolles weit weniger. Vielmehr gehört die Verblendung des jungen Grafen über ihn und seine Heilung von dieser Verirrung recht genau zur Handlung, weil aus dieser Anschauung uns die ausgedehnteste Erklärung über den umschleierten Zustand seines jugendlichen Gemüthes hervorgeht. Das ist es doch, um was sich vorzugsweise die ganze Fabel drehen muss. S. Johnson thut daher sehr unrecht, wenn er Bertram aus seinen unleugbaren Verirrungen allzu bittere Vorwürfe macht. Ohne jenen Zustand eines Gemüthes, das gewissermassen noch im Schlummer lag und, sei es durch Verwöhnungen im väterlichen Hause oder den Umgang mit so nichtsnutzigen Gesellen, wie Parolles, irre geleitet war, ist die, allerdings höchst abenteuerliche Fabel gar nicht denkbar. Ob es in der Intention des Dichters lag, uns Bertram in dem gefährlichen Uebergange vom Alter des Knaben in das des Jünglings darzustellen. und ob wir von den Gefahren der Verirrung und Verführung, die gerade in dieser Periode des Lebens dem jungen Manne am nächsten liegen, eine deutliche Vorstellung haben sollen, darüber kann uns nicht der mindeste Zweifel beigehn, sobald wir die, für diesen Zweck gemachten wiederholten Andeutungen beachten. In den Worten der Mutter, in mehreren Reden der Umgebungen Bertram's sind die lebhaftesten Sorgen und Warnungen nach dieser Richtung hin ausgesprochen. Am Auffallendsten in dieser Beziehung ist das. was Helena in der ersten Scene des ersten Aktes gegen Parolles über Bertram's nächste Zukunft äussert. Es ist der Ausdruck der Vorstellungen von der Verwirrung, in welche Bertram geführt wer-

den könne, da einerseits Gunst, Glück und Ehre und andererseits Verführung, Ungemach und Verrath seiner warten. Dass sie davon selbst verwirrt ist und sich daher in Widersprüche verwickelt, verführte Warburton, diese Stelle für völlig corrumpirt zu halten; ein neuer Beweis, mit welchem Mangel an Urtheil diese Kritiker Shakespeare lasen und betrachteten. Ist nun aber in der That Bertram unter solchem Lichte zu betrachten, dann wird es nicht, wie Johnson anzunehmen scheint, bei dem ganzen Stücke darauf ankommen können, dass wir uns mit dem, was er thut und lässt, ohne Weiteres versöhnen sollen; sondern es handelt sich vielmehr darum, dass die unendliche Liebe Helena's, wenn sie gleich zu den ausserordentlichsten Mitteln greift, die Versöhnung trotz der hoffnungslosesten Unwahrscheinlichkeit des Gelingens herbeiführt.

Bei dem Allen wird es aber erlaubt sein, zu fragen, ob das Bild des jungen Mannes nicht zu dürftig ausgeführt ist und ob nicht die Schwächen und Verirrungen, die ihm unvermeidlich gehören mussten, in einem liebenswürdigeren Gewande hätten erscheinen können? Und das scheint mir in seiner, wie in Parolles' Rolle, am meisten für eine jugendliche Schöpfung zu sprechen, dass es beiden an demjenigen Hauch der poetischen Vollendung fehlt, durch den sich Shakespeare's Gestalten aus seiner späteren Zeit, wenn ihnen auch manche Schwächen und Flecken des Charakters vorgeworfen sind, dennoch unserer Imagination unwiderstehlich anschmiegen. — Vielleicht darf hier noch eine mir jüngst gemachte Bemerkung hinzugefügt werden. Es scheint nämlich nicht mit Unrecht behauptet zu werden, dass die vollendete Einheit der Hauptperson des Dramas sich bei Shakespeare erst als ein Vorzug seiner späteren Dichtungen ausgebildet habe. Denn wahr ist es allerdings, dass wir die vorherrschende Spannung, mit der z. B. ein Hamlet, ein Lear und ein Othello unsere ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme auf sich vereinigt, in früheren Gedichten wenigstens nicht in demselben Maasse empfinden. Es mag daher sein, dass gerade das unsichere, ich möchte sagen, das flackernde Licht, in dem uns der, mindestens zur zweiten Hauptperson bestimmte, Graf Bertram erscheint, als wesentlicher Grund für die Annahme einer jugendlichen Conception gelten könne.

Wenn ich unter solchen Betrachtungen Alles zusammenstelle, was eines Theils für eine frühe und andern Theils für eine spätere Entstehung dieses Stückes spricht, so muss ich zu dem Resultat kommen, die Schöpfung an sich selbst für ein Werk aus Shakespeare's frühester Periode zu halten, wogegen ich daran nicht

zweifeln kann, dass er das Stück in späteren Jahren noch einmal überarbeitet hat, ohne jedoch an der wesentlichen Ausführung eingreifende Veränderungen anzubringen.

3. Love's labour's lost.

Love's labour's lost ist nach Chalmers und Drake um 1591 verfasst. Malone schwankt zwischen den Jahren 1592 und 1594. Wenn man nach der Novelle „der Dichter und sein Freund“ urtheilen darf, scheint Tieck zur Annahme eines etwas späteren Zeitpunktes geneigt zu sein. Doch ist dies nur ein unsicher Anhalt. Ch. Knight (und mit ihm Ulrici) spricht sich für ein höheres Alter als Chalmers und Drake aus. Die Erwähnung des berühmten Kunstpferdes von Bankes scheint allerdings eine Art von Anhalt zu gewähren. Dass dieses gelehrte Thierchen, das seinem Besitzer später einen Hexenprozess in Rom zuzog und ihm sogar das Leben kostete, schon um das Jahr 1589 in London grosses Aufsehn erregt hat, ist durch eine Stelle in Tarlton's Jest's nachzuweisen; da dieser berühmte Komiker im Jahr 1589 gestorben ist. Ja, es wurde sogar nach einer geschickten Replik, welche Tarlton dem Besitzer dieses Pferdes gegeben hatte, die Redensart „*God-a-mercy, horse*“ zum Schibolet. Man kann kaum annehmen, dass ein solches Vorkommniss, wie dieses Kunstpferdchen an einem Orte wie das damalige London und in der bewegten Zeit am Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts Jahre lang berühmt oder, so zu sagen, in der Mode geblieben sei; und doch muss es nach der einen Stelle, wo bestimmt darauf hingewiesen wird — denn die zweite auf denselben Gegenstand gedeutete Stelle ist sehr zweifelhaft — zu der Zeit, wo dieses Stück aufgeführt worden ist, ein Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit gewesen sein. Daher ist es nicht unpassend, auf diesen Umstand die Behauptung zu bauen, dass dieses Stück spätestens im Ausgang der achtziger Jahre geschrieben sein könne. Der einzige Quartabdruck ist vom Jahre 1598. Er giebt an, dass das Stück am vergangenen Weihnachtsfest vor der Königin aufgeführt und letzthin verbessert und vermehrt worden sei; wir haben also hier wiederum ein umgearbeitetes Stück von Shakespeare vor uns.

Was von mehreren Commentatoren in Bezug auf Form und Wesen dieses Stückes zur Begründung der Meinung angeführt wird, dass es eine der frühesten Schöpfungen Shakespeare's sein müsse, will mir nicht einleuchten. Meines Erachtens trägt es im Aeussern

wie im Innern die unverkennbaren Spuren einer bedeutenden geistigen Reife. Der Plan ist mit eben so viel Klarheit entworfen, wie mit Sicherheit durchgeführt. Das, was ich in den *Two Gentlemen of Ver.* vermisse, ist hier vollständig vorhanden. Die handelnden Personen sind nach der Stimmung, die sie beherrscht, genau zusammengehörig. Alle stehn mehr oder minder unter dem Einfluss desselben Gestirns einer überaus seltsamen Eitelkeit und einer flüchtigen Gesinnung, wie man sie mit dem Namen der Frivolität zu bezeichnen pflegt. Dass sie diese Neigung auf den verkehrtesten Wegen zu befriedigen suchen und daher zu einem Ende gelangen, das den geraden Gegensatz ihres willkürlich aufgestellten Zieles bildet, das ist eben das wahrhaft Komische. Wenn der gelehrte Johnson in der allerdings sehr einfachen Verwickelung viel Abgeschmacktes, ja sogar viel Albernes sieht, so mag Mancher aus unserer altklugen Zeit mit ihm darin übereinstimmen. Nur kann man bei einer solchen Kritik nicht vergessen, dass gerade diese aufgeblasene Altklugheit es ist, die am Meisten dem Abgeschmackten und Albernen anheim zu fallen pflegt. Gleichwie der König mit seinen Genossen, gleichwie Armado und Holophernes an ihrer eigenen Unnatur und ihrem gespreizten Hochmuth zu Schanden werden, so können wir tagtäglich die gefeiertsten Grössen einer auf unnatürlicher Convenienz basirten Gesellschaft auf die komischste Weise der Albernheit verfallen sehn, wenn wir nur Unbefangenheit und Ruhe des Urtheils genug bewahren, um das Wahre vom Falschen unterscheiden zu können. Dass der *Costard*, auf Deutsch der Dummkopf, und dass der Page Moth — fast ein elfen- oder gnomenartiges Wesen — sehr oft die, mit Fetzen unächter Gelehrsamkeit stolzirenden Narren von der Wahrheit belehren und auf das richtige Urtheil führen müssen, dass ferner die auf Ruhm des Wissens und der Enthaltsamkeit erpichten Hofleute mit dem König von dem faden Armado eine Unterhaltung in ihrer Einsamkeit erwarten, und dass endlich diese hochfahrenden Herren auf dem Wege derjenigen Richtung, die ihnen am nächsten lag und ihrer frivolen Natur am meisten entsprach, sich gegenseitig zum Spott werden müssen, das Alles sind Erscheinungen, die, wenn auch in anderer Gestalt, in der kritisch-wissenschaftlichen Laufbahn solcher Leute, wie Johnson und seines Gleichen oft genug vorgekommen sind und noch immer vorkommen werden. Was möchte wohl Johnson, oder noch mehr, was möchte der grosse Gottsched für ein albernes Gesicht machen, wenn sie jetzt wieder in die literarische Welt einträten und sehen müssten, dass derselbe Dichter, den der

Eine nur mit tolerantem Hochmuth gelten liess, der Andere aber mit tiefer Verachtung ignorirte, von den hellsten Köpfen verehrt und gepriesen, selbst von solchen mit Bewunderung beehrt wird, die ihn nicht verstehn und doch hinter der allgemeinen Meinung nicht zurückbleiben wollen, ja, dass dieser Dichter sogar die Geschlechter, für deren Bildung und Aufklärung diese Männer und ihre Genossen eine unerschütterliche Grundlage zu bereiten meinten, mit der Tiefe seiner Anschauungen und Empfindungen erbaut und ganz entgegengesetzter Wahrheiten belehrt hat. Es möchte wohl kommen können, dass selbst die Unmündigen die grossen Gelehrten in gleicher Weise auf den rechten Weg wiesen, wie Moth und Costard ihren Armado und Holophernes. Dass also in diesem heitern Scherz, der, wie in vielen Stellen deutlich ausgesprochen wird, für nichts weiter, als für einen Scherz gelten will, ein allzutiefer Sinn liegt, um denselben mit einer wegwerfenden Kritik abweisen zu können, wer vermöchte das zu leugnen? Kann aber die Tiefe der Anschauung, auf welcher dieses eigenthümliche Lustspiel beruht, das Eigenthum eines jungen oder selbst eines unreifen Dichters gewesen sein? Man hat die Planlosigkeit der ganzen Handlung als ein Symptom der Schwäche betrachtet. So wenig als ich den Vorwurf der Planlosigkeit zugeben könnte, wie schon aus dem bisher Gesagten hervorgeht, ebensowenig möchte ich mich vermessen, zu behaupten, dass der Ausdruck einer überaus tiefsinnig ironischen Anschauung des Lebens, wie er für mich in dem Ganzen ruht, in der bewussten Absicht des Dichters gelegen habe. Und doch wird es kaum thunlich sein, die tiefe, ernste Bedeutung, welche in einem poetisch dargestellten Scherze liegt, als etwas zu betrachten, was der Imagination des Dichters völlig fremd gewesen wäre. Wer sollte es nicht an sich selbst erlebt haben, dass zuweilen, inmitten der ausgelassensten Laune, ein tiefer Ernst, ja, selbst eine schmerzliche Empfindung von der schweren Bedeutung des Lebens dem inneren Gefühle nahe tritt und, ohne dass wir es wollen, dem Uebermuth der Heiterkeit eine ironische Färbung giebt? Oder betrachten wir die Frage von der Seite, dass ein Dichter, der im Stande ist, im Scherz oder Ernst die gegebene Situation — und sei sie an sich selbst noch so abenteuerlich — mit überwältigender Fülle des Lebens darzustellen, das Leben in allen seinen Bedeutungen und Richtungen bewusst oder unbewusst durchempfunden haben muss, so werden wir immer wieder zu dem Resultat kommen müssen, dass die tiefsinnige Ironie, die in diesem Drama liegt, nicht durch eine falsche Kritik hineindemonstrirt wer-

den könnte, wenn sie dem Sinne des Dichters völlig fremd gewesen wäre.

Unter solchen Vordersätzen müssen wir, wie ich meine, die grosse Einfachheit der Anordnung weit mehr als ein Kunstwerk bewundern, als im Lichte der Schwäche betrachten. Wie viele, selbst überaus hochstehende Künstler und Dichter unterliegen nicht häufig der Gewalt ihrer Imagination, indem sie sich nicht versagen können, Alles, was ihnen dieselbe anbietet, in der Darstellung zur Erscheinung zu bringen oder mindestens in einer aufdringlichen Detailausführung geflissentlich anzudeuten. Die grosse Bescheidenheit in der Ausführung der meisten dramatischen Gemälde Shakespeare's, der überaus richtige Takt in der Vertheilung des Schattens und des Lichtes nach Massgabe der Bedeutung dessen, was in den Kreis der Darstellung gehört, ist, wie ich meine, auch an diesem Kunstwerke zu bewundern, und ich würde geglaubt haben, dass dieses als ein hervorstechendes Zeichen der Reife zu betrachten sei, wogegen der jüngere Dichter möglicher Weise jener Schwäche mit grösserer Wahrscheinlichkeit hätte verfallen können. Man hat ferner getadelt, dass durch die unvermuthet einfallende Nachricht vom Tode des Vaters der Prinzessin dem Ganzen ein unpassender und jedenfalls allzuernster Schluss gegeben werde. Ich halte diesen Schluss in doppelter Hinsicht für überaus bedeutsam und sinnreich. Wird nicht durch das plötzliche Eintreten dieser Trauerbotschaft am schlagendsten die Anschauung des Dichters bestätigt, wie nahe der bitterste Ernst und der heiterste Scherz im Leben neben einander liegen? Noch mehr: liegt nicht in diesem schweren Zwischenfall die schärfste Zurechtweisung des frivolen Leichtsinns, von dem bisher die ganze Gesellschaft beherrscht war? So nimmt denn auch die Prinzessin dieses Ereigniss auf, und die Busse, welche sie sich selbst und ihrem Freiwerber auflegt, ist, meines Erachtens, eine allzubestimmte Manifestation von des Dichters innerster Gesinnung, als dass man über dieselbe im Zweifel sein könnte; denn wer sollte sich nicht sagen, dass, wenngleich Alles, was wir im Stücke erlebt und gesehen haben, seine heitere und komische Seite haben dürfe, dennoch in anderer Beziehung ein gerechter Tadel darauf ruhn könne? Dass aber dieser nur im Hintergrunde bleiben solle, dafür hat er durch den endlichen Schluss in dem feinen Liede gesorgt, wo indessen — nicht ohne Bedeutung — der trübe Winter mit dem Geheul der Eulen den Gegensatz bildet gegen den heitern Frühling mit dem Rufe des Kuckuks. — Soll ich nun von diesem Standpunkte aus dennoch annehmen, dass diese Dichtung

aus den früheren Jahren Shakespeare's herrühre — und ich bin weit entfernt, dem geprüften Urtheile besserer Kritiker zu widersprechen — so muss wenigstens eine Gewissheit daraus folgen. Nur wenn man die ungemeine Feinheit der Versification dieses Stückes betrachtet, wird man sich sagen müssen, dass der Dichter derselben, wenn noch so jung, das geübteste Ohr für den Wohllaut gehabt haben müsse. Er muss aber auch die Sprache dergestalt in der Gewalt gehabt haben, dass an eine oberflächliche, gewissermassen nur beiläufig erworbene Ausbildung gar nicht zu denken ist. Es ist überhaupt, wenn ich nicht irre, darauf noch niemals genug Aufmerksamkeit verwendet worden, dass Shakespeare einer der grössten Sprachkünstler, nicht blos seiner Zeit, sondern im Allgemeinen gewesen ist. Allerdings machte schon Pope darauf aufmerksam, dass seine dramatischen Personen alle ihre eigenthümliche Sprache führten, und dass man daher die einzelnen Rollen selbst dann von einander würde unterscheiden können, wenn auch der Name des Sprechenden nicht über den einzelnen Reden stände. So weit ausgreifend auch dieses Lob einer ungemeinen Sprachkunst ist, habe ich dennoch diese Beobachtung kaum von einem Andern genauer ausführen hören. Nun ist aber diese Bemerkung gerade bei diesem Stücke vorzugsweise zutreffend, und sie ist es namentlich in Bezug auf den Vers, wie er dem Einen oder dem Andern in den Mund gelegt ist. Neben der Feinheit und Gewandtheit, mit der diese Mannigfaltigkeit fast wie spielend hergestellt ist, muss noch eines besonderen Umstandes gedacht werden. Jedem Kenner der englischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts kann darüber kein Zweifel beigehn, dass die englische Sprache in damaliger Zeit der grössten Umwälzung unterlag, gleichwie dies in Deutschland zur Zeit der Reformation der Fall war, namentlich durch Luther's Bibelübersetzung. Nur fehlten in unserem Vaterlande die grossen poetischen Talente, wogegen in England nächst dem grössten unter Allen eine bedeutende Anzahl untergeordneter Sterne auf diesem Felde wirkten. Dass Shakespeare, so zu sagen, auf der Linie stand, wo sich die alte Sprache von der neueren trennte, wird kaum noch eines Beweises bedürfen. Dass er aber diesen Standpunkt mit Bewusstsein einnahm, dass nicht allein er für die Reinigung seiner Muttersprache von veralteten und unfeinen Wendungen, sondern auch für die Vertheidigung derselben gegen fremde Einmischungen, gegen überladenen Schwulst oder gezierte Gespreiztheit immerwährend kämpfte, das würde der Mühe lohnen aus vielen Stellen seiner dramatischen so-

wohl als lyrischen Gedichte nachzuweisen. Und es würde nicht fehlen, dass mit einem solchen Nachweis eine Menge derjenigen Vorwürfe fallen müssten, welche selbst von Verehrern desselben gegen übelangebrachte Wortspiele (*quibbles*), Schwulst und Dunkelheiten in seinem Stile erhoben werden. Denn es würde sich herausstellen, dass — abgesehen von seinen in der That unreifen Stücken, wie *Two Gentlemen of Ver.*, *T. Andr.* und anderen — die bezeichneten Wortspiele, scheinbare Dunkelheiten oder bombastische Uebertreibungen den betreffenden Personen in der Regel deshalb in den Mund gelegt werden, um gegen sie den Vorwurf einer entweder albernen und geckenhaften oder verworrenen und leidenschaftlich überspannten, ja sogar einer solchen Gesinnung anzudeuten, die schon über alle Gränzen des inneren Bewusstseins hinausschreitet. — Letzteres z. B. in Lear und Macbeth. — Hier ist es indessen nicht am Platze, diese Behauptungen genauer auszuführen. Vielmehr kann es sich hier nur darum handeln, dass gerade dieses Streben, die Muttersprache einerseits zu einer edleren Form zu erheben und andererseits gegen die Verirrungen der Pedanterie und Gemeinheit zu vertheidigen in dem gegenwärtigen Stücke vorzugsweise bemerkbar ist. Wozu sonst der schroffe Gegensatz der edleren Personen gegen die Narren Armado, Holophernes u. s. w.? Es verräth sich noch bestimmter in dem Gegensatz des hohlen Bombastes, mit dem die Eingangsrede des Königs auftritt gegen die Einfachheit und feine Zierlichkeit, in der die Prinzessin spricht. Selbst Biron's Reden und namentlich seine wundervolle Verherrlichung der Liebe am Ende des viertes Aktes stehn in glänzendem Widerspruch gegen des Königs allzupomphafte Reden. Dieser Vorzug verdient um so mehr Anerkennung und Preis, als selbst die besten Dichter in und nach Shakespeare's Zeit diese edlen Sprachformen nicht aufzuweisen haben. — Man wird aus dieser Auslassung jedenfalls den Vorwurf gegen mich ableiten, dass ich dem Dichter ein allzubewusstloses Streben andichte; und der Vorwurf würde etwas für sich haben, wenn man dem Missverständniss unterläge, als ob diese Kunst nur auf dem Wege des bewussten Strebens zu erlernen wäre. Allerdings kann bei reichlicher Begabung durch eindringende Beobachtung und mühsame Uebung Vieles davon erlernt werden. Doch wird die Kunst immer lückenhaft bleiben und ihre Ausübung die Zeichen einer mühsamen Anstrengung nur schwer verbergen können, wenn nicht in der ganzen Individualität des Künstlers der Samen dazu schlummerte. Hier aber reicht es nicht aus, von der Allgewalt des Ingeniums, von

der Uebermacht der intuitiven Begabung zu sprechen. Vielmehr müssen diesem wie jenem Umstände zu Hülfe kommen, wodurch sie zu dem reinen Lichte wahrer Künstlerschaft ausgebildet werden können, wogegen sie, mögen sie noch so gross und mächtig sein, bei einem widernatürlichen Druck von Aussen stets die Spuren dieses Druckes an sich tragen werden. Belegende Beispiele für diese Behauptung, selbst unter den grössten Dichtern und Künstlern zu finden, würde nicht schwer sein. Und so muss ich denn der festen Ueberzeugung sein, dass, wenn Shakespeare dieses Gedicht schon in seinem 24. Jahre ausarbeitete (1588), ja selbst wenn er 27 und 28 Jahre alt war (1591, 1592), als er dasselbe schrieb, von den Fabeln über seine Jugend und früheste Erziehung gar nicht mehr die Rede sein kann. Wie hätte der schlecht unterrichtete junge Mann — und hätte er die wenigen Jahre seines Londoner Aufenthaltes etwa von 1586—1591 noch so gut benutzt — diesen tiefen Einblick in den feinen Mechanismus der Sprache gewinnen können? Wie hätte der in seiner Erziehung verwahrloste, unter dem Druck der kläglichsten Armuth seufzende, ja in der Krapüle von losem Gesindel lebende junge Mann nur eine Ahnung bekommen sollen von den zartesten Feinheiten der geselligen Sprache in den höchsten Cirkeln? Mit einem Worte, die Einsicht und Begabung, wovon hier die deutlichsten Spuren niedergelegt sind, kann nur mit der Muttermilch eingesogen sein, und dann allerdings, wenn wir uns den jungen Shakespeare meinetwegen in dürftigen Verhältnissen denken, wie er durch die Verbindungen seiner Familie, durch gebildete Verwandte, durch die Gunst der Umgebungen im Stande war, die feinsten geselligen Verhältnisse anzuschauen und zu beobachten, dann können wir sein umfassendes Ingenium, seine Begabung der Intuition deshalb bewundern, weil er durch jenes vermochte, das zu reproduciren, was er durch dieses aufgenommen hatte.

Mit diesen Betrachtungen steht in nächster Verbindung die Beobachtung des hohen Maasses von Kunst, welches Shakespeare seinen Schauspielern muss zugetraut haben. Es ist geradezu undenkbar, dass dieses Stück, wenn es nur mittelmässig aufgeführt wird, einigen Effect machen könne. Um aber gut aufgeführt zu werden, verlangt es die höchste Ausbildung der Schauspieler im Tone der feinsten Gesellschaft; und dass es nicht blos den Beifall des Hofes gehabt hat, da es mehr als einmal vor der Königin aufgeführt worden ist, sondern auch die Gunst eines ausgedehnteren Publikums muss gewonnen haben, geht aus dem Abdruck desselben

in Quart hervor; denn was hätten die Verleger für eine Veranlassung dazu haben können, wenn sie in der Gunst des Publikums nicht die Bürgschaft für den Absatz gehabt hätten? Es bedarf kaum eines Wortes, dass vor solchen Betrachtungen das weitverbreitete Vorurtheil von der verachteten Stellung der Schauspieler damaliger Zeit gar nicht bestehn kann. Freilich ist es nicht leicht, bei den scharfen Gegensätzen, die in damaliger Zeit einander gegenüberstanden, ein unbefangenes Urtheil über die geselligen Verhältnisse zu gewinnen. Doch ist es, wie ich meine, vor Allem eine Klippe, vor der man sich hüten muss. Es ist natürlich, dass unter allen Umständen die Uebergriffe über das Mass des Gewöhnlichen, ja man darf sagen, der Abfall von der Regel mehr aufzufallen pflegt, als die Regel selbst. Nach diesen Eindrücken zu urtheilen, wird und muss stets zu Missverständnissen führen. Wenn man daher, wie dies so oft geschehen ist, nach den bekannten Ausschweifungen und Regellosigkeiten in R. Greene's, Marlowe's, Peele's und Anderer Leben die unumstössliche Meinung feststellt, Schauspieler und Schauspieldichter seien durchaus ein lüderliches, sittenloses und in den rohesten Ausschweifungen versunkenes Gesindel gewesen, so muss man einestheils von der Wahrheit weit abirren, und anderentheils darüber völlig unklar werden, wie es möglich gewesen sein könne, dass solche Stücke, wie dieses, haben aufgeführt werden, geschweige denn Beifall gewinnen können. Selbst das kann mich noch nicht von der Richtigkeit des gangbaren Urtheils über die sittlich versunkene und die durchweg verachtete Stellung der Schauspieler zu Shakespeare's Zeiten überführen, was man aus einzelnen Sonnetten Shakespeare's citirt. Wenn er in der That darüber klagt, dass ihm ein Flecken seines Standes anhinge, so ist damit noch nicht bewiesen, dass derselbe, der unbegränzten Verachtung preisgegeben gewesen sei, in der ihn Viele zu betrachten lieben. Wie würde sich auch damit der unleugbare Umstand vertragen, dass er sich in anderen Sonnetten dem namenlosen Freunde — der unfehlbar weit über seinem Stande war — in unvergänglicher Liebe und Freundschaft gleichstellt? Wie man sich auch das Räthsel erklären will, so viel wird immer unleugbar bleiben, dass wir uns den Dichter dieses Stückes nicht anders denken können, als in der innigsten Vertrautheit mit den feinsten geselligen Verhältnissen, und dass die Darsteller dieses heitern und dennoch tiefsinnig ernsten Lustspiels die Formen der gebildeten Welt in hohem Grade besessen haben müssen.

Schliesslich noch ein paar Worte über den Titel. Es liegt,

sei es bewusst oder unbewusst, eine eigenthümliche Ironie darin, dass der Titel: *Love's labour's lost* eine Alliteration enthält, während doch diese Form im Laufe des Stückes — bei Gelegenheit des Gedichtes das Holophernes auf den erlegten Spiesser gemacht hat, — augenscheinlich verspottet wird. Ob zu Shakespeare's Zeiten noch die Alliteration in ganzen Gedichten durchgeführt worden ist, vermag ich nicht anzugeben. Wohl aber erinnere ich mich, in älteren Stücken einzelne Verse gefunden zu haben, in denen die Alliteration angebracht war. Selbst bei G. Peele kommt dies zuweilen noch vor. Am auffallendsten ist dies der Fall in dem an sich selbst etwas wunderlichen Stücke: *Sir Clyomon and Sir Clamydes.* Nur kann ich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob auch dies Stück älter ist, als *Love's labour's lost,* weil der einzige bekannte Druck erst von 1599 herrührt. Ein sicherer Anhalt für das häufige Vorkommen der Alliteration lange vor Shakespeare's Zeit giebt die von Ch. Knight *(pictor. edition 1. p. 78)* citirte Stelle aus *Thomas Wilson's Arte of Rhetoricke 1553.* Wir dürfen daher mit Gewissheit annehmen, dass Shakespeare mit jenem Gedichte auf einen Gebrauch anspielen wollte, der, gleich den vergeblichen Versuchen, die englische Sprache in Hexameter und allerhand Odenmasse einzuzwängen, nicht eben lobenswerth war. Hing er aber dennoch dem Titel seines Stückes gewissermassen dieses Zeichen der Geziertheit an, so lag darin offenbar die Absicht, uns auch damit in die Sphäre einzuführen, in welcher das Stück zu spielen habe. — Tieck legte auf diesen alliterirenden Titel so grossen Werth, dass er ihn auch bei der Uebersetzung durch die Alliteration nachgeahmt wissen wollte, und das Stück nannte: „Liebes Leid und Lust". Gervinus, der überhaupt Alles, was von Tieck oder den Romantikern ausgeht, mit allzugrosser Voreingenommenheit betrachtet, tadelt diese Benennung als völlig unsinnig. Sollte sie sich in der That gar nicht vertheidigen lassen? Richtig ist es allerdings, dass alle Bemühungen der, wider ihren Willen, Liebenden, einmal an dem Uebermuth der treuen Geliebten und dann an der einfallenden Trauerbotschaft zu Schanden werden. Ob aber die Liebesmühen völlig verloren sind, möchte man fast bezweifeln, da man bei den Gesinnungen sämmtlicher Damen mit Gewissheit annehmen darf, dass, nach vollendetem Trauer- und Bussejahr, die Erfüllung der Liebeswünsche nicht ausbleiben wird. Darnach hätte also der ursprüngliche Titel nur eine beschränkte, gewissermassen scherzhafte Bedeutung. Hierin aber wird, wie ich meine, der von Tieck erfundene Titel sich mit demselben völlig messen können.

Als der König und seine Begleiter demaskirt sind, ist jedenfalls in der Rede Byron's der stärkste Accent auf die Macht, ja auf die Lust der Liebe gelegt. Diese Stelle am Schlusse des vierten Aktes ist um so merkwürdiger, als sie in unverkennbarer Beziehung und Verbindung mit dem 127. Sonnett steht. In diesem wie in jener wird eine schwarzhaarige und schwarzäugige Schöne fast mit denselben Ausdrücken und jedenfalls mit gleicher Gluth gepriesen. Man möchte fast glauben, dass die Begeisterung, mit welcher hiernächst die Macht der Liebe gepriesen wird, von einem Gegenstand der wirklichen Neigung des Dichters hervorgerufen war, dass er in der, gewissermassen, neu entdeckten Lust dieser Leidenschaft diese Töne aus voller Brust ausströmte. Somit wäre denn also die Bezeichnung des Stückes, als der Lust der Liebe geweiht, nicht absolut verwerflich. Dass ebenso der Schluss des Stückes ein schweres Leid der Liebe enthält, wird kaum des Nachweises bedürfen, und so wäre denn die von Tieck angenommene Ueberschrift mit ebenso vollem Rechte zu vertheidigen, wie der ursprüngliche Titel, zumal da alle Versuche einer wörtlichen Uebertragung, wie: „der Liebe verlorne Mühe“ oder: „Liebesmüh umsonst“ immer etwas Gezwungeneres haben als „Liebes Leid und Lust“.

Eduard III., angeblich ein Stück von Shakespeare.

Von

Hermann, Freiherrn von Friesen.

Das historische Drama: Eduard III. wurde zum Druck angekündigt im December 1595 und von Cuthbert Burby im nächstfolgenden 1596sten Jahre gedruckt. Ausserdem sind noch von 1599, 1609, 1617 und 1625 Drucke bekannt. Wiewohl darnach zu vermuthen ist, dass dieses Stück eines nicht geringen Beifalls genoss, wurde dennoch in damaliger Zeit kein Autor für dasselbe bezeichnet. Dass sich selbst bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts keine Stimme erhob, die geneigt gewesen wäre, dasselbe Shakespeare zuzutheilen, lässt sich aus dem Umstande annehmen, dass man bei dem mit sieben neuen Stücken vermehrten Abdruck der Folio von 1664 nicht daran dachte, ihm einen Platz in dieser Ausgabe zu gönnen. Erst Capell lenkte eine grössere Aufmerksamkeit auf dasselbe, indem er es in seinem: *Prolusious or select pieces of ancient poetry 1760* unter folgendem Titel abdrucken liess: *a play thought to be writ by Shakespeare.* — Steevens behandelte diese bescheidene Aufstellung Capell's mit äusserster Geringschätzung *(Ch. Knight pict. ed. doubtfull plays p. 280)* und wahrscheinlich war das der Grund, warum seit dieser Zeit die angeregte Frage nicht wieder aufgenommen wurde, bis im Jahre 1836 in dem Buche: „Vier Schauspiele von Shakespeare, übersetzt von Ludwig Tieck, Stuttgart und Tübingen etc.“ auch von diesem Stück eine Uebersetzung veröffentlicht wurde.

Man muss sich hiernach für berechtigt halten, zu glauben, dass L. Tieck nicht den mindesten Zweifel an der Aechtheit dieses Stückes gehabt habe. Doch ist mir dies deshalb höchst zweifelhaft, weil mir aus einer mündlichen Aeusserung Tieck's bekannt ist, dass er mit der Erscheinung dieses Buches überrascht wurde. Ohne den Zusammenhang genauer zu kennen, vermag ich nur so viel anzugeben, dass bei der Uebergabe des Manuscripts dieser Uebersetzungen, — die, gleich mehreren in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung nicht von ihm selbst, sondern von dem Grafen Wolf von Baudissin herrühren — Tieck dem Verleger ein Vorwort zugesagt hatte und dieser, ohne die Erfüllung dieser Zusage abzuwarten, mit der Herausgabe vorschritt.

Unter solchen Umständen ist mindestens Das völlig dunkel, was Tieck vorzugsweise bewogen habe, das gegenwärtige Stück Shakespeare zuzuschreiben. Die spätere Uebersetzung von Ortlepp, 1843, ist in Verbindung mit der im 5. Bande dieser „Nachträge zu Shakespeare's Werken“ ausgesprochenen positiven Meinung eine fernere Stimme für Shakespeare's Autorschaft. Am Entschiedensten spricht sich Ulrici in: „Shakespeare's dramatische Kunst - Geschichte und Charakteristik etc. Leipzig 1847“ für diese Meinung aus. Charles Knight *(pict. ed.)* ist der entgegengesetzten Ansicht und vertheidigt diese in einer Abhandlung von gewohnter Klarheit, indem er die Auslassungen von Capell sowohl als von Ulrici mit einigen Auszügen aus dem Stücke selbst zusammenstellt. Der letzte Herausgeber des Stückes, Dr. N. Delius (Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. Elberfeld 1854), entscheidet sich ebenfalls für die Ansicht, dass mindestens die für Shakespeare sprechenden Zeugnisse nicht genügend seien, um ihn mit Bestimmtheit als Autor zu nennen. Das aber wird von Knight sowohl als von Delius behauptet, dass der Stil und die Anschauungsweise keinem andern Schriftsteller aus Shakespeare's Zeit zuzuschreiben sei. Delius spricht, auf Capell's Meinung gestützt, wörtlich aus: „In jener Periode des englischen Dramas, bis zum Jahre 1595, findet sich die Masshaltung des Ausdrucks, die Anmuth der Sprache, die Verständlichkeit der Charakteristik, die wir in Eduard III. anzuerkennen haben, ausser bei ihm, eben nur bei Shakespeare und sonst bei keinem Dichter jener Zeit.“ Nach diesen Vorgängen wird es nicht müssig erscheinen, sich über die Frage: „darf man dieses Stück Shakespeare zuschreiben oder nicht?“ genauere Rechenschaft zu geben.

Das Sujet wird unter allen Umständen für anziehend gelten können: Der kriegerische König Eduard III. war im Begriff, seine An-

sprüche auf Frankreich mit den Waffen in der Hand durchzusetzen, als ihn vorerst ein Einfall der Schotten nach dem Norden rief. Bei seiner Annäherung fliehn zwar diese, ohne einen Kampf zu wagen, doch indem der König im Schlosse der schönen Gräfin von Salisbury, die durch seine Erscheinung von einer gefahrvollen Belagerung befreit worden, Herberge nimmt, verliert er sich dergestalt in leidenschaftliche Liebe, dass der französische Krieg von Neuem aufgeschoben wird. Die Gräfin widersteht den Werbungen des Königs, der sogar ihren Vater, den Grafen von Warwick, zum Beistand aufgerufen hatte, und greift endlich zu einem verzweifelten Mittel. Nachdem ihr der König zugesagt hatte, dass, um sie zu gewinnen, die Königin sowohl als ihr Gemahl, als die einzigen Hindernisse zur Erfüllung seiner Wünsche, dem Tode geweiht sein sollen, ergreift sie zwei Dolche und fordert den König auf, mit dem einen sein Herz zu durchbohren, weil in ihm allein seine Königin zu finden sein müsse, während sie selbst nur in ihrem Herzen ihren Gemahl umbringen könne. Durch den heldenmüthigen Entschluss der Gräfin erschüttert, bereut der König. Er findet seine Mannhaftigkeit wieder, entsagt seiner Leidenschaft und bricht nach Frankreich auf. Dort hören wir von einem grossen Siege des Königs über die französische Flotte, die Landheere begegnen einander, wir sehn die Schlacht von Cressy, in welcher der junge Prinz von Wales seine Sporen mit ungewöhnlichem Heldenmuth verdient. Dann folgt die Belagerung von Calais, und während der König dieselbe mit aller Anstrengung führt, erkämpft der schwarze Prinz bei Poitiers einen glänzenden Sieg gegen eine mehr als vierfache Uebermacht. Im Lager des Königs hält man ihn nach den eingehenden Nachrichten schon für verloren, als er mit dem Könige von Frankreich und einem seiner Söhne, die er in der Schlacht zu Gefangenen gemacht hatte, triumphirend auftritt. Indessen war auch in England der König von Schottland bei einem erneuten Einfall gefangen worden. Die Königin, deren Wachsamkeit und Eifer dieser Sieg zu danken war, erscheint selbst vor Calais, mit ihr zugleich der Krieger, der den schottischen König gefangen genommen und seine Auslieferung der Königin verweigert hatte. Zum Schluss fällt auch Calais, und Eduard III. kehrt siegreich, in Begleitung zweier gefangenen Könige, nach England zurück.

Man wird den Stoff für grossartig genug halten, um zu glauben, dass er die Begeisterung Shakespeare's erregen konnte. Dass, namentlich in den letzten drei Akten, der Prinz von Wales am glänzendsten heraustritt, kann nicht als Vorwurf gelten, da es sich um

wahre Grossthaten des heldenmüthigen Prinzen handelt. Es wird sich daher nur fragen, ob wir in Form und Wesen in der That Shakespeare's Geiste begegnen.

Selbst bei nur flüchtiger Anschauung werden Stellen auffallen, durch welche diese Frage bejahend beantwortet zu werden scheint. Andere enthalten sogar den Ausdruck von Gedanken, für die wir Parallelen in unzweifelhaften Stücken Shakespeare's angeben können, und endlich stossen wir auf zwei Stellen, die möglicher Weise zur Begründung der Behauptung benutzt werden dürften, dass nur Shakespeare ihr Verfasser sein könne.

In erster Beziehung darf zuerst genannt werden eine Rede des Königs im ersten Akt. Der französische Botschafter hatte den König in demselben Augenblick, als dieser im Begriff stand, gegen Frankreich zu rüsten, zur Lehnsnahme von Guienne in herrischer Weise aufgefordert. Der König antwortet:

See how occasion laughs me in the face!
No sooner minded to prepare for France,
But straight I am invited, nay with treats,
Upon a penalty, enjoin'd to come:
'Twere but a foolish part to say him nay. —
Lorrain return this answer to thy lord:
I mean to visit him, as he requests;
But how? Not servility dispos'd to bend;
But like a conqueror, to make him bow.
His lame unpolish'd shifts are come to light;
And truth has pull'd the vizard from his face
That set a gloss upon his arrogance.
Dare he command a fealty in me?
Tell him the crown, that he usurps, is mine;
And where he sets his foot, he ought to kneel:
'Tis not a petty dukedom that I claim,
But all the whole dominions of the realm;
Which if with grudging he refuse to yield,
I'll take away those borrow'd plumes of his,
And send him naked to the wilderness.

Nächst dieser königlichen Rede, die Shakespeare's nicht unwürdig scheint, ist anzuführen die Scene des zweiten Aktes, wo die Gräfin von Salisbury dem König zugesagt hat, seinen Werbungen Gehör zu geben, wenn er darein willige, dass vorher ihr Gemahl und die Königin sterben. Der König ist bereit, die Bedingungen zu erfüllen,

und so tritt denn die Gräfin, ihm zwei Dolche darreichend, in folgenden Worten an ihn heran:

Here by my side do hang my wedding knives:
Take thou the one, and with it kill thy queen,
And learn by me to find her where she lies;
And with this other I'll dispatch my love,
Which now lies fast asleep within my heart;
When they are gone, then I'll consent to love.
Stir not lascivious king, to hinder me;
My resolution is more nimble far,
Than thy prevention can be in my rescue,
And if thou stir, I strike; therefore stand still,
And hear the choice that I will put thee to,
Either swear to leave thy most unholy suit,
And never henceforth to solicit me;
Or else by heaven (kneeling) this sharp pointed knife
Shall stain thy earth with that which thou wouldst stain
My poor chaste blood; Swear, Edward, swear,
Or I will strike, and die before thee here.

Insofern es gestattet ist, bei solchen Untersuchungen auf Kleinigkeiten zu achten, ist zu bemerken, dass die Worte *either* und *never* ganz in Shakespeare's Weise einsylbig gebraucht sind. Um nicht durch Anführungen zu ermüden, beziehe ich mich auf: *Shasespeare's versification by W. S. Walker p. 103.* Auch ist der achtsylbige Vers:

My poor chaste blood; Swear, Edward, swear,

genau in der Weise gebaut und richtig motivirt, wie es Shakespeare's Gewohnheit ist, wenn, namentlich bei hohem Pathos, eine kleine Pause in der Rede einzutreten hat.

Endlich ist noch folgende Stelle zu erwähnen:

Nach der Unterwerfung der Bretagne musste der Graf Salisbury, um den König zu erreichen, das Bereich des französischen Lagers passiren. Zu dem Ende hatte er sich durch Vermittelung eines, auf Ritterwort entlassenen, französischen Edeln einen Pass vom Dauphin, Herzog der Normandie, verschafft. Demungeachtet wird er von den französischen Truppen gefangen und vor den König Johann geführt, der ihn sofort als Verräther hängen lassen will. Der Dauphin aber besteht darauf, dass sein Wort gehalten werde und streitet daher eifrig mit seinem Vater um die Freilassung des Grafen. Diese ganze

Scene des vierten Aktes ist voller Leben und Kraft. Unter Anderm ruft der Herzog der Normandie zürnend aus:

> *What, am I not a soldier in my word?*
> *Then, arms adieu, and let them fight that list:*
> *Shall I not give my girdle from my waist,*
> *But with a guardian I shall be controul'd,*
> *To say, I may not give my things away?*
> *Upon my soul, had Edward, Prince of Wales,*
> *Engag'd his word, writ down his noble hand,*
> *For all your Knights to pass his father's land,*
> *The royal King, to grace his warlike son,*
> *Would not alone safe-conduct give to them,*
> *But with all bounty feasted them and theirs.*

Schliesslich dringt auch die Ehrenhaftigkeit des Prinzen durch, und Salisbury wird entlassen.

Als Parallelen zu bestätigten Stücken Shakespeare's liesse sich vorerst anführen (worauf auch Charles Knight am angeführten Orte hinweist), dass der Anfang des Stückes an die Eingangsscenen von Heinrich V. erinnert. Die Ausführung der Rechtsansprüche des Königs von England an die Krone Frankreichs, welche in diesem Stücke dem Erzbischof von Canterbury in den Mund gelegt ist, hat in Edward III. Artois in ähnlicher Weise auszusprechen. Auch die Aufforderung Lorraine's im gegenwärtigen Drama erinnert an die Rolle, welche Chatillon in „König Johann" zugetheilt ist.

Wichtiger scheinen indessen einige Gedanken, die sich mindestens in ganz ähnlicher Weise in Shakespeare'schen Stücken wiederfinden. Als in der ersten Scene des zweiten Aktes die Gräfin die Werbungen des Königs abweist, sagt sie unter Anderm:

> *He that doth clip or counterfeit, your stamp,*
> *Shall die, my lord: And will your sacred self*
> *Commit high treason against the King of Heaven,*
> *To stamp his image in forbidden metal,*
> *Forgetting your allegiance, and your oath?*

Ganz ähnlich lesen wir in: *Meas. f. Meas. A. II. Sc. 4.*

> — — — — *It were as good*
> *To pardon him, that hath from nature stolen*
> *A man already made, as to remit*
> *Their saucy sweetness, that do coin heaven's image*
> *In stamps that are forbid.*

Und es ist gewiss, dass die Stelle in Edward III. nicht aus *Meas. for Meas.* entlehnt sein kann, da dieses Stück Shakespeare's unter allen Umständen neuer ist als das vor uns liegende.

Eine entfernte Verwandtschaft mit der bekannten Stelle aus Hamlet II. 2.

> *For if the sun breeds magots in a dead dog,*
> *being a good kissing carrion — —*

liegt in den Worten Warwick's A. II. Sc. 1.

> *The freshest Summer's day doth soonest taint*
> *The loathed carrion that it seems to kiss.*

Auch hier können wir nicht daran denken, dass der Verfasser Edward III. diese Stelle Hamlet's im Gedächtniss gehabt habe; denn da sie sich nicht in der ältesten Bearbeitung findet, sondern ein Zusatz der Umarbeitung ist, kann sie nicht für älter gelten als Edward III.

Einer ähnlichen Reminiscenz begegnen wir in einer Zeile des dritten Aktes. In der zweiten Scene beschreibt ein Matrose das Seegefecht, wodurch die französische Flotte vernichtet worden war, und spricht unter Anderem folgende Worte:

> *Then'gan the day to turn to gloomy night*
> *And darkness did as well enclose the quick*
> *As those that were but newly reft of life*
> *No leisure serv'd for friends to bid farewell etc.*

Wer sollte dabei nicht an die bekannte Stelle in dem allerdings weit schöneren Bericht von der Schlacht Macbeth's gegen Macdonald denken:

> *„And ne'er shook hands, or bade farewell to him,*
> *Till he unseam'd him from the nave te the chaps.“*

Auch im III. 3. findet sich ein Ausdruck, der Shakespeare recht eigenthümlich zu gehören scheint.

Als der Prinz von Wales zum Ritter eingekleidet ist, betheuert er, wenn er sich nicht stets als Ritter zeigen werde, solle ihn die gerechte Strafe der Unehre treffen und schliesst:

> *These hallow'd gifts of yours when I profane,*
> *Or use them not to glory of my God,*
> *To patronage the fatherless, and poor,*
> *Or for the benefit of England's peace,*

Be numb my joints! wax feeble both mine arms!
Wither my heart! that like a sapless tree
I may remain the map of infamy.

Dieser Gebrauch des Wortes „*map*“ kommt bei Shakespeare nicht selten vor: In Rich. II. V. 1. u. 2., Henr. VI. III. 1. finden wir „*the map of honour*“ ungefähr, wie wir sagen würden: „der Spiegel der Ehre“, und in den Sonetten kommt — wenn ich nicht irre — mehr als einmal der Ausdruck „*the map of beauty*“ vor.

Besonders merkwürdig scheint mir eine Stelle aus Akt IV. Sc. 4. Der Prinz von Wales, bei Poitiers eingeschlossen, weist jeden Antrag zur Uebergabe ab und ist bereit, dem Tode entgegen zu gehn. In diesem Sinne spricht er zu seinem bejahrten, treuen Begleiter, Lord Audley:

Now Audley, sound those golden strings of thine,
Shew thy time's learning in this dangerous time;
Thyself art bruis'd and bit with many broils,
And stratagems forepast with iron pens
Are texted in thine honourable face;
Thou art a marry'd man in this distress,
But danger wooes me as a blushing maid:
Teach me an answer to this perilous time.
Audley. To die is all as common, as to live,
We do pursue and hunt the time to die:
First bud we, then we blow, and after seed;
Then, presently, we fall, and as a shade
Follows the body, so we follow death.
If then we hunt for death, why do we fear it?
If we fear it, why do we follow it?
If we do fear, with fear we do but aid
The thing we fear to seize on us the sooner:
If we fear not, then no resolved proffer
Can overthrow the limit of our fate:
For whether ripe, or rotten, drop we shall,
As we do draw the lottery of our doom.

Ich halte diese Stelle für eine von denjenigen, die vielleicht nach Form und Inhalt vorzugsweise dazu geeignet waren, dem Einen die Ueberzeugung zu geben, dass unter allen Zeitgenossen Shakespeare's Keiner zu finden sei, dem man die Abfassung dieser Verse zuschreiben könne, und in Andern die Meinung zu befesti-

gen, dass nur Shakespeare für den Verfasser dieses Stückes zu halten sei. Abgesehen von den schönen Worten des Prinzen, finden sich viele Stellen in Shakespeare's unzweifelhaften Stücken, wo der leitende Gedanke der Worte Audley's bald von dieser, bald von jener Seite betrachtet, bald mehr, bald minder ausgesponnen wird. An die Worte Hamlet's in seinem letzten Gespräch mit Horazio wird man kaum zu erinnern brauchen: A. V. 2.

etc. There is a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come; the readiness is all.

Eben so nahe liegt die Stelle aus Julius Cäsar Akt II. Sc. 2.

Cowards die many times before their deaths,
The valiant never taste of death but once.
Of all the wonders that I yet have heard
It seems to me most strange that men should fear,
Seeing that death, a necessary end
Will come, when it will come.

Auch die Stelle aus *Meas. f. Meas. A. III. 1.*, wo der Herzog, als Mönch verkleidet, Claudio von der Furcht vor dem Tode abmahnt, liesse sich hier anführen. In den Sonetten finden sich ebenfalls Anklänge, und wollte man noch weiter gehn, so liesse sich vermuthen, dass in dem Verse:

First bud we, then we blow, and after seed etc.

die ersten Gedanken schon eingeschlossen lägen zu der Rede von Jacques in *As you like it A. II. Sc. 7.*

Noch weise ich auf einen kurzen Ausdruck in demselben Akte hin, Scene 7. Als nach der Schlacht der schwer verwundete Lord Audley hereingeführt wird, klagt der Prinz von Wales in rührender Weise über die Todesgefahr seines alten Freundes und spricht in den Worten:

„My arms shall be thy grave“

denselben Gedanken aus, der im *1. Henry VI. A. IV. 7.* dem sterbenden Talbot bei dem Anblick seines gefallenen Sohnes in den Mund gelegt ist:

Now my old arms are young John Talbot's grave.

Zum Schluss dieser Parallelstellen sei endlich noch Folgendes erwähnt: In der ersten Scene des fünften Aktes erfolgt die endliche

Unterwerfung Calais'. Sechs angesehene Bürger der Stadt liefern sich dem König aus, um als Opfer für die Begnadigung ihrer Mitbürger zu fallen. Für diese legt die Königin ihr Fürwort ein bei dem erzürnten König:

> *Ah be more mild unto those yielding men!*
> *It is a glorious thing to 'stablish peace,*
> *And Kings approach the nearest God*
> *By giving life and safety unto men.*

Ganz ähnlich spricht in *Merch. of Venice A. IV. Sc. 1.* Portia zum Juden:

> *But mercy is above this scepter'd sway,*
> *It is enthroned in the hearts of Kings,*
> *It is an attribute to God himself;*
> *And earthly power doth then show likest God's*
> *When mercy seasons justice.*

Die zwei Stellen, von denen man fast mit Bestimmtheit vermuthen könnte, dass sie Shakespeare's Eigenthum seien, sind von sehr verschiedener Bedeutung. Die erste findet sich am Schluss des zweiten Aktes. Es lag nahe bei dem Todesmuth der Gräfin von Salisbury an die Geschichte der Lucretia zu denken. Daher ist es nicht unangemessen, dass der König, als er von seinem frevelhaften Gelüste bekehrt ist, folgende Worte spricht:

> *Arise true English lady; whom our isle*
> *May better boast of, than e'er Roman might*
> *Of her, whose ransack'd treasury hath task'd*
> *The vain endeavour of so many pens.*

Wenn diese Zeilen in der That auf Shakespeare's Gedicht „*The rape of Lucrece*" gehn sollen, so wird man sich leicht fragen, ob man diese Aeusserung gern einem Anderen zutrauen wolle, als dem Verfasser des Gedichtes selbst? Mindestens ist es gewiss, dass sie, aus seiner Feder fliessend, als Ausdruck einer edlen Bescheidenheit für den Verfasser gewinnt, wogegen, wenn sie einem Andern angehört, eine Verletzung darin liegen würde. Ja, man müsste sogar von dem Verfasser dieses Tadels glauben, dass er mit der überwiegenden Mehrheit der damaligen Stimmen über das Gedicht Shakespeare's in Widerspruch stehe, da nach dieser „*The rape of Lucrece*" laut gepriesen wurde.

Die zweite Stelle enthält einen einzelnen Vers, der an sich selbst

für das unzweifelhafte Eigenthum Shakespeare's gelten muss. Er ist in der überaus schönen Rede (A. II. Sc. 1.) enthalten, in welcher der Graf Warwick seiner Tochter in ihren Gesinnungen gegen des Königs Werbungen beistimmt.

Zum Verständniss ist es nöthig, die ganze Stelle vor sich zu haben:

That sin doth ten times aggravate itself,
That is committed in a holy place:
An evil deed, done by authority,
Is sin, and subornation: Deck an ape
In tissue, and the beauty of the robe
Adds but the greater scorn unto the beast.
A spacious field of reasons could I urge,
Between his glory, daughter, and thy shame:
That poison shews worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies, that fester, smell far worse than weeds;
And every glory that inclines to sin,
The same is treble by the opposite.

Derselbe Vers findet sich im 94. Sonnett, der folgendermassen lautet:

They that have power to hurt and will do none,
That do not do the thing they most do show,
Who, moving others, are themselves as stone,
Unmoved, cold, and to temptation slow,
They rightly do inherit Heaven's graces,
And husband nature's riches from expense;
They are the lords and owners of their faces,
Others but stewards of their excellence.
The summer's flower is to the summer sweet,
Though to itself it onlie live and die;
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
For sweetest things turn sowrest by their deeds;
Lilies, that fester, smell far worse than weeds.

Man könnte sagen wollen, wer dieses schrieb, müsse auch der Verfasser jener Zeilen gewesen sein. Sicher wird man nicht behaupten können, dass Shakespeare einen Vers, den er einmal gebraucht, nicht zum zweiten Male wiederholt habe. Gegen solche

Behauptung giebt es mehr als ein widerlegendes Beispiel. Zuerst ist bekannt, dass folgendes Couplet:

But do not so; I love thee in such sort,
As, thou being mine, mine is thy good report.

den Schluss bildet vom 36. sowohl als vom 96. Sonett.

Ebenso wiederholen sich zwei Verse aus 2. *Henry VI. A. I. Sc. 1.*, im Munde York's, in der ersten Scene des dritten Aktes:

Cold news for me, for I had hope of France,
As firmly as I hope for fertile England.

und noch auffallender mag es sein, dass der erste Akt von 3. *Henry VI.* fast mit denselben Worten beginnt, wie der zweite Akt desselben Stückes. Jener hebt an:

I wonder, how the king escap'd our hand.

und dieser:

I wonder, how our princely father 'scap'd.

Gewiss scheint es nach allen diesen Vorlagen billig, keinem Kritiker einen Vorwurf daraus zu machen, wenn er geneigt ist, dieses Drama Shakespeare zuzuschreiben. Doch trotz diesen scheinbar überführenden Beweisen sind gegen diese Annahme nicht unerhebliche Erinnerungen zu machen. Ob sie von höherm Gewicht und Werth sind als die Gründe für diese Entscheidung, muss der Gegenstand einer eben so unbefangenen als erschöpfenden Untersuchung sein. Ehe wir auf dieselbe eingehn, wird es nicht für unstatthaft gelten können, vorerst die zuletzt aufgeführten Stellen etwas genauer anzusehn.

Vor Allem liegt die Frage nahe: ob die auf Lucretia hinweisende Stelle unzweifelhaft auf Shakespeare's „*Rape of Lucrece*" bezogen werden müsse? Allerdings ist es völlig ungewiss, in welchem Jahre Edward III. geschrieben sein könne. Wäre die Meinung von Charles Knight massgebend, so müssten wir das Jahr 1595 als das seiner Abfassung angeben, und dann bliebe kaum ein Zweifel übrig, dass die betreffende Stelle auf das im vorhergehenden Jahre (1594) zuerst gedruckte Gedicht Shakespeare's gehe. Es ist aber nichts weniger als wahrscheinlich, dass der Druck eines Dramas kurz nach seiner Abfassung sollte stattgefunden haben. Vielmehr liegt es, nach Massgabe der damaligen Verhältnisse, weit näher, zu glauben, dass der Druck erst unternommen worden ist, nachdem das Stück in

wiederholten Aufführungen den Beifall des Publikums erlangt hatte. Selbst aus den Worten des Titels: „*as it hath been sundrie times played about the City of London*“ geht es als unzweifelhaft hervor, dass Cuthbert Burby den Druck des Stückes erst nach wiederholten Aufführungen unternommen habe. Nehmen wir selbst den kürzesten Termin an, der hier noch möglich ist — und dieser ist kaum auf ein geringeres Mass, als auf ein Jahr zu beschränken — so muss das Stück schon in der Wintersaison 1594/95 auf dem Repertoir der Truppe, die es aufführte, gewesen sein. Hiernach könnte dessen Abfassung höchstens mit dem Erscheinen der Lucretia von Shakespeare zusammenfallen. Weit wahrscheinlicher ist aber die Annahme, dass es mindestens schon im Laufe des Jahres 1593 abgefasst worden und möglicher Weise schon im Sommer dieses Jahres auf die Bühne gekommen ist. Die Geschichte der Lucretia war damals nichts weniger als unbekannt. Dass sie in *Painters' palace of pleasure 1567* enthalten ist, hat uns schon Malone nachgewiesen, und dass dieses alte Buch — das mir leider im Original nicht zur Hand ist — dem Verfasser dieses Stückes ebensowohl als Shakespeare bekannt sein musste, geht aus der Fabel von der Gräfin von Salisbury hervor. Ueberdies muss es nach einer Strophe aus: „Daniel's Mathilda“, welche P. Collier in seinen Anmerkungen zu Shakespeare's *Lucrece* anführt, ein Drama über diesen Gegenstand gegeben haben. Wenn daher die bezügliche Stelle auf *Painters' palace of pleasure* nicht hinweisen sollte, bliebe immer noch die Möglichkeit übrig, dass sie an dieses Drama gedacht habe. Unter allen diesen Umständen kann diese Stelle nur auf dem Wege der Vermuthung ein Anhalten für die Annahme von Shakespeare's Autorrecht an diesem Stücke geben, und dürfte nur, in dem Fall, dass andere stärkere Anzeichen dieses Recht wahrscheinlich machten, als Hülfsbeweis angewendet werden.

Die Stelle:

Lilies, that fester, smell far worse than weeds.

halte ich noch weniger für einen Beweis von Shakespeare's Recht an diesem Stücke. Vielmehr scheint gerade hier der Zweifel anheben zu dürfen. Ich schicke voraus, dass kein Hinderniss vorliegt, um die Bekanntschaft mit Shakespeare's Sonetten bei einem Autor, der nicht Shakespeare selbst war, vorauszusetzen. Wenngleich der Ausdruck von Fr. Meres bei Erwähnung der Sonette „*among private friends*“ sehr vage und unbestimmt ist, so liegt dennoch in der Zusammenstellung derselben mit andern öffentlich bekannten Dich-

tungen, ja sogar in ihrer Erwähnung selbst, Grund genug, um zu vermuthen, dass sie nichts weniger als geheim gehalten wurden, sondern schon von Vielen gekannt waren. Man wird, selbst unter Annahme dieser Aufstellung, einwenden wollen, dann müsste wenigstens — wenn Shakespeare nicht selbst Autor dieses Stückes gewesen sein solle — dessen Verfasser zu seinen Freunden gehört haben, und unter diesen Umständen scheine es, bei der Unmöglichkeit die Beziehung obiger Stelle auf Shakespeare's Lucretia mit erschöpfenden Beweisen zu widerlegen, noch unglaublicher, dass ein Freund dieses Dichters diesen Tadel ausgesprochen habe. Dagegen mache ich, abgesehn von der Unsicherheit einer solchen Schlussfolgerung, nicht blos darauf aufmerksam, dass solche Anspielungen selbst unter Freunden nicht undenkbar sind, sondern auch darauf, dass der Autor dieser Stelle möglicher Weise aus dritter Hand in den Besitz des benutzten Sonetts gekommen und einer Bühne verbunden sein konnte, die mit der von Shakespeare in lebhafter Opposition stand. Denn davon, dass das Stück auf einer Bühne Shakespeare's aufgeführt worden sei, haben wir keine Spur. Kurz, wie wir uns auch in derartigen Vermuthungen ergehn wollen, so wird es nicht schwer sein, immer wieder eine entgegenstehende Vermuthung zur Entkräftung der ersten zu finden, so dass es unmöglich ist, in dieser Weise auf einen festen Boden zu gelangen.

Näher kommen wir, meines Erachtens, einer ergründenden Anschauung, wenn wir uns die Frage beantworten, ob wohl Shakespeare in dem gegebenen Falle den fraglichen Vers angewendet haben könne, oder ob es nicht weit annehmlicher sei, dies einem andern Autor zuzuschreiben. Betrachten wir den Zusammenhang, in welchem der Vers in Shakespeare's Sonette zu allen übrigen Gedanken steht, mit einiger Aufmerksamkeit, so müssen wir bekennen, dass dieser innige, so zu sagen, organische Zusammenhang in dem dramatischen Gedichte fehlt. Ist nun aber gerade das eine durchschlagende Eigenthümlichkeit Shakespeare's, dass in allen seinen Schriften ein tief begründeter Organismus des Lebens liegt, so muss dieser Mangel am nächsten zu der Meinung führen, dass hier nicht Shakespeare, sondern ein Anderer die Feder geführt habe. Was Charles Knight *(pict. ed. Poems 125)* in dieser Hinsicht ausführt, mag hier nicht angezogen werden, weil es schon zu sehr von derjenigen Ueberzeugung ausgeht, die gegenwärtig durch einen genaueren Nachweis über den wesentlichen Mangel dieses feinen Organismus in der Gesammtheit des Poems erst festzustellen ist.

Es würde vielleicht meinem Zwecke förderlich sein, wenn ich

darauf hinwiese, dass in dem Gedichte nicht wenig Worte vorkommen, die wir in keinem Stücke Shakespeare's wiederfinden, und dass wir in metrischer Hinsicht manchen Unebenheiten und Ausschreitungen begegnen, die wir selbst im Vergleich mit seinen frühesten Dramen durchaus nicht Shakespearisch nennen können. Ein solcher Nachweis könnte aber nur ermüdend werden, ohne seinen Zweck völlig zu erreichen, weil es nicht unmöglich ist, dass manches fremde Wort, sowie mancher unebene Vers der Unvollkommenheit der wenigen alten Drucke zuzuschreiben ist, die den neueren Herausgebern zu Gebote gestanden haben. Nur Das mag im Allgemeinen bemerkt werden, dass es, mit nur wenigen Ausnahmen in diesem, ohnedies sehr ungleichen Drama, mir wenigstens nicht möglich gewesen ist, denjenigen Stil des Ausdrucks und der Sprache unverkürzt wiederzuerkennen, der Shakespeare's historischen Dramen eigenthümlich ist. Nicht genug, dass oft das Ausströmen eines ungewöhnlichen Reichthums von Gedanken, die scharf in die Situation einschlagen, in dem Dialog vermisst wird, es ist sogar zuweilen die bewusste Bemühung bemerkbar, einen abseits liegenden Gedanken zur Erhöhung des poetischen Schmuckes herbeizuziehn. Nicht dass hier von der, jedem jugendlichen Dichter nahe liegenden Schwäche, Alles, was sich der Imagination anbietet, zu benutzen, die Rede wäre, eher möchte man bei mancher Stelle glauben, es habe eine absichtliche Anspannung der Phantasie vorgewaltet. Das ist es doch, was Shakespeare's Dichtungen vor allen andern seiner Zeit auszeichnet, dass wir von einer solchen Spannung und Anstrengung niemals eine Ahnung haben. Ja, es ist nicht unmöglich, dass das Ursprüngliche und Unwillkürliche in den schwungvollsten Stellen seiner Dramen ältere Commentatoren zu der irrigen Ansicht verleitet hat, in ihm ein ungeschultes Genie, gewissermassen einen Naturdichter erkennen zu dürfen, wiewohl häufig gerade diejenigen Stellen, wo dieser Schwung sich am höchsten erhebt, das Erzeugniss der höchsten Kunstfertigkeit sind. In solche Gefahr werden wir bei diesem, sonst preiswürdigen Stücke nicht leicht kommen. Man kann vielmehr selbst in den zumeist pathetischen Stellen oft noch eine gewisse Kühle, ich möchte sagen, eine Art von akademischer Zahmheit durchfühlen. Um so auffallender ist es, dass gerade in solchen Momenten hier und da der Vers erlahmt, wogegen bei Shakespeare in seinen schwungvollsten Stellen meistentheils der Wohlklang der Sprache und des Verses vorherrscht.

So sehr diese Aeusserlichkeiten den Glauben an Shakespeare's Autorschaft irre machen müssen, so sind sie doch untergeordnete

Zeugnisse gegenüber von denen, die im Organismus des Ganzen liegen. Es ist schon von Charles Knight sowohl als von N. Delius bemerkt worden, dass das ganze Stück in zwei Theile zerfalle, denen die innere organische Verbindung fehlt. Die an sich selbst anziehende Fabel von der leidenschaftlichen Verirrung des Königs in seiner Liebe zu der schönen Gräfin von Salisbury steht nicht im mindesten Zusammenhang mit der folgenden Handlung. Es bleibt uns ausser der Bewunderung von dem Muth und dem Scharfsinn der Gräfin davon kein Eindruck übrig, als dass wir allenfalls den Verzug des französischen Krieges beklagen möchten, und, was dem Dichter nicht eben zum Lobe gereicht, die bis zu blutigen Vorsätzen steigende Leidenschaft des Königs mit seiner späteren heldenhaften Gesinnung nicht leicht vereinigen können. Doch, abgesehn von diesem Mangel, ist auch die Art der Auffassung und der Ausführung dem Stile Shakespeare's nicht entsprechend. Die aus *Painters' palace of pleasure* entnommene Ueberlieferung kann ich freilich nur nach der Art, wie sie in dem Stücke behandelt ist, beurtheilen, weil mir die Quelle nicht zur Hand ist; und ich beklage dies um so mehr, als mich wiederholte Erfahrungen belehrt haben, wie nothwendig und fast unentbehrlich die Vergleichung der Quelle mit dem ausgearbeiteten Drama zum erschöpfenden Verständniss des letzteren ist. — So grossartig auch die Lösung des Knotens ist, so scheint er mir dennoch weder mit dem feinen Gefühl noch in der sinnreichen Weise geschürzt zu sein, als wir dies von Shakespeare hätten erwarten dürfen. Darüber wird Niemand streiten wollen, dass der Verfasser nicht das glücklichste Mittel, um uns in die Leidenschaft des Königs einzuführen, ergriffen hat, indem er im Beginn des zweiten Aktes uns einen ziemlich langen Monolog von dem Vertrauten des Königs, Lodowick, hören lässt, einer Person, die weder hier noch in der Folge irgendwie in die Handlung eingreift und nur dazu auftritt, damit der König im nächstfolgenden Dialog mit ihm von seiner Leidenschaft sprechen könne. Auch ist dieses Zwiegespräch, trotz manchem schönen Bilde und mancher scharfsinnigen Wendung, keineswegs von der dramatischen Lebendigkeit, die man hier gerade hätte erwarten sollen. Während dieses Gespräches tritt die Gräfin selbst wieder auf. Es ist fast, als hätte der Autor ein dunkles Gefühl davon gehabt, dass die Erscheinung der Gräfin nicht genügend motivirt ist, wozu sonst folgende Rede derselben?

Pardon, my boldness, my trice gracious lord;
Let my intrusion here be call'd my duty,
That comes to see my sovereign how he fares.

Es gehört kein zu strenges Urtheil dazu, um in diesem Auftreten ein halbes Entgegenkommen der vom König leidenschaftlich geliebten Frau zu sehn, und der Verdacht gewinnt noch mehr an Wahrscheinlichkeit mit der nächstfolgenden Rede:

Sorry I am, to see my liege so sad:
What may thy subject do, to drive from thee
Thy gloomy consort, sullen melancholy?

Was aber sollen wir zu den weiter unten folgenden Worten sagen?

Edw. *Thou hearst me say, that I do dote on thee.*
Count. *If on my beauty, take it if thou canst*
Though little, I do prise it ten times less:
If on my virtue, take it if thou canst:
For virtue's store by giving doth augment:
Be it on what it will, that I can give,
And thou canst take away, inherit it.

Dass nach des Dichters Absicht die Gräfin diese Worte in tadelloser Gesinnung aussprechen solle, ist keinen Augenblick zu bezweifeln. Doch wie sie hier stehn, konnte sie mindestens der in der Leidenschaft befangene König kaum für etwas Anderes nehmen, als eine unverholene Herausforderung. Die schöne Rede, in der sie kurz darauf den König abweist, wird daher in ihrer Bedeutung und ihrem Werthe bedeutend abgeschwächt. Wer könnte daran denken, dass Shakespeare einen solchen Fehlgriff habe machen können?

Selbst in der Form liegt ein Anstoss, der von Shakespeare's Ausdrucksweise weit entfernt ist. —

Wer den Gebrauch, den Shakespeare von der zweiten Person plur. *(you)* und der zweiten Person sing. *(thou)* zu machen pflegt, genau beobachtet hat, dem wird es nicht entgangen sein, dass er zwischen diesen beiden Redeweisen einen überaus feinen Unterschied macht. Das ist schon von Mehreren bemerkt worden, dass in der zweiten Scene ersten Aktes von Hamlet ein feiner Sinn in der Rede des Königs an Laertes liegt, indem er von dem förmlichen *you* zu dem vertraulich-herablassenden „*thou*" übergeht. Ich glaube aber im Allgemeinen die Meinung rechtfertigen zu können, dass er das „*you*" in der Regel gebraucht, um den üblichen und ungestörten Ton der Rede zu bezeichnen, wogegen er das „*thou*" vorzugsweise zur Bezeichnung der Leidenschaft, der vertraulichen Herablassung oder des vertraulichen Scherzes, der innigen Zuneigung,

und zuweilen der Geringschätzung gebraucht. Wir werden daher bei Shakespeare nicht leicht eine Stelle finden, wo die Frau eines Vasallen — und stände dieser noch so hoch — den König im ruhigen Ton der Rede mit *thou* anspräche. Im gegenwärtigen Stücke kommt dagegen diese Anomalie schon bei der ersten Begrüssung der Gräfin mit dem König vor A. I. Sc. 2.

> *Then, dear my liege, now niggard not thy state*
> *Being at the wall, enter our homely gate,*

und ferner in der sonst sehr schönen Stelle:

> *Let not thy presence like the April sun,*
> *Flatter our earth, and suddenly be done.*

Hier könnte das *thou* zwar bedeutunglos und verzeihlich scheinen. In jenen Stellen aber, wo der König schon rückhaltlos von seiner Leidenschaft gesprochen hatte, konnte es nur den Ausdruck der entgegenkommenden Zärtlichkeit haben.

Von gleicher Bedeutung mit diesem Bedenken ist die Frage, ob Shakespeare die an sich selbst missliche Situation des Grafen Warwick zum König so behandelt haben würde, als es hier der Fall ist. Nachdem die Gräfin den König im heftigsten Kampf der Leidenschaft allein gelassen hat, beschliesst dieser, den Vater derselben zu seinem Vermittler bei der Tochter zu machen. Nach kurzer Rede und Gegenrede spricht der König:

> *Say that my grief is no way med'cinable,*
> *But by the loss and bruising of thine honour?*

und Warwick antwortet:

> *If nothing but that loss may vantage you,*
> *I would account that loss my vantage too.*

Ist diese Bereitwilligkeit, selbst die Ehre seinem Lehnsherrn zu opfern, ritterlich?

Ich kann mich nicht überzeugen, dass Shakespeare das hätte schreiben können! Doch was bedarf es dieser Einzelnheiten? Mir scheint die ganze Situation, dass der Vater aus überspannter Lehnstreue auf den schimpflichen Antrag des Königs hören kann, so überaus fremd, dass ich mich bei der Betrachtung der gleichwohl sinnreichen Ausführung dieses Confliktes nicht auf englischem Boden zu befinden meine, geschweige denn diesen Theil der Dichtung irgendwie mit derjenigen Anschauungsweise in Einklang bringen

kann, die wir als Shakespeare's unveräusserliches Eigenthum anzusehn haben. Weit eher könnte ich dabei an Aehnliches in dem „Stern von Sevilla“ von Lope de Vega oder in „Don Gutierre, der Arzt seiner Ehre“ von Calderon denken. Freilich wohl kann von einem Zusammenhang mit Letzterem, der erst 1601 geboren wurde, nicht im Entferntesten die Rede sein. Seltsam genug ist aber dieser Anklang an eine spanische Verwandtschaft nicht der einzige in dem Stücke. Wir werden daran namentlich in mehreren überaus langen Berichten von Begebenheiten und Situationen gemahnt. Dahin gehört die Beschreibung der Seeschlacht im dritten Akt. Trotz ihrer Lebendigkeit und dem unverkennbaren Streben nach poetischem Schwung sind diese 46 Verse dennoch an der Stelle, wo man nicht, wie im Macbeth, A. I. Sc. 2. eine Exposition, sondern fortschreitende Handlung erwartet, völlig unpassend und beinahe störend. In gleicher Weise erinnern im vierten Akte die 30 Verse, womit Audley die den Prinzen bei Poitiers rings umlagernden Heeresabtheilungen beschreibt, fast an die in spanischen Stücken herkömmlichen Reden. Nicht sowohl in der Entbehrlichkeit des Berichtes als vielmehr in dem unnöthig angebrachten Bilderschmucke liegt hier der Anstoss. Eine kurze Probe wird zur Bestätigung dieser Meinung genügen:

— — — on our left hand lies,
Philip, the younger issue of the king,
Coating the other hill in such array,
That all his gilded upright pikes do seem
Strait trees of gold, the pendant streamers, leaves;
And their device of antique heraldry,
Quarter'd in colours seeming sundry fruits,
Makes it the orchard of the Hesperides.

Auch im letzten Akte hören wir eine solche Rede aus dem Munde Salisbury's, da er uns in 48 Versen genau berichtet, wie und wo der Prinz von Wales vom Feinde eingeschlossen und, seines Glaubens, der Uebermacht erlegen sei; und doch wissen wir schon aus dem vorhergegangenen Akte, dass der Prinz von Wales einen glänzenden Sieg erfochten hat und auf dem Wege nach Calais ist.

Ob hier von einem spanischen Einfluss überhaupt gesprochen werden kann, oder ob diese Aehnlichkeit nur eine zufällige Erscheinung ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Auch würde die Beantwortung dieser Frage müssig sein, weil schon an sich selbst so viel unzweifelhaft ist, dass ein derartiges Gebahren mit den Mitteln poe-

tischen Schmuckes Shakespeare zu allen Zeiten fern gelegen hat. Und wollten wir die Periode, in welcher dieses Stück entstanden sein kann, auch noch so weit hinausschieben, so würde es uns nicht gelingen, irgend eine Phase seiner Laufbahn zu entdecken, wo er für den äusserlichen Schmuck die lebendige dramatische Wirkung in so hohem Grade aufgeopfert hätte. Selbst an solchen Stellen, wo er das Epische oder das Lyrische mehr angewendet hat, als es dem dramatischen Charakter förderlich war — und wir könnten vielleicht aus *1. Henry VI.*, aus *Romeo and Juliet* und *Comedy of Errors* Einiges in dieser Beziehung anführen — trägt es bei Weitem nicht diesen Stempel eines bewussten Strebens nach äusserlichem Wohlgefallen.

Solche Erscheinungen stehn stets mit der Tiefe der Auffassung im engsten Zusammenhang, und wir mussten daher mit ihrer Betrachtung beginnen, um zu der Beantwortung der gewichtigsten Frage überzugehn: ob nämlich die Auffassung der Historie in gegenwärtigem Stücke mit derjenigen einigermassen verwandt sei, die wir bei Shakespeare's geschichtlichen Stücken ohne Ausnahme beobachten und verfolgen können? Es ist eine unbillige Forderung, in irgend einer Historie Shakespeare's ein peinliches Festhalten an der materiellen historischen Wahrheit finden zu wollen. In jedem seiner geschichtlichen Stücke von „König Johann" bis hinab zu „Heinrich VIII." sind Begebenheiten, die durch einen Zeitraum von Jahren von einander getrennt waren, oft eng aneinander geschoben. Es sind ferner einzelne Ereignisse zuweilen aus der geschichtlichen Reihenfolge herausgenommen und in einen früheren Moment gesetzt, wie z. B. *1. Henry VI.* unter vielen Andern Talbot's Tod, der geschichtlich erst in das Jahr 1453 fällt, also um acht Jahre später als der Zeitpunkt, an welchem dieses Stück schliesst; oder in Richard III., wo die Verhaftung von Clarence vor der Werbung Richard's um Anna Nevil stattfindet, während sie doch nach der Geschichte um mehrere Jahre später eintrat, und wo der Tod von Clarence, der von den Geschichtsschreibern in das Jahr 1478 gesetzt wird, mit dem Ende des Königs im Jahr 1483 zusammenfällt. Auch werden endlich zuweilen Personen als handelnd aufgeführt, die nach ihrem Alter an den betreffenden Begebenheiten nicht theilnehmen konnten, wie z. B. Richard von Gloster, nachheriger Richard III. bei mehreren Gelegenheiten in 2. u. 3. *Henry VI.* zu einer Zeit auftritt, in welcher er noch nicht die früheste Kindheit überschritten hatte, und wo überdies noch der Graf von Rutland, der der Aeltere war, als sein jüngerer Bruder dargestellt wird.

Aus dem Allen folgt, dass wir bei diesem Stücke aus ähnlichen historischen Unkorrektheiten nicht sofort den Schluss ziehn dürfen, Shakespeare könne dessen Verfasser nicht gewesen sein. Der Geschichtskundige wird nicht daran erinnert zu werden brauchen, dass die langwierigen Kriege Englands gegen die Erbberechtigung der Valois nicht, wie es hier dargestellt ist, gegen König Johann von Frankreich, sondern gegen seinen Vater und Vorgänger Philipp von Valois (1328—1350) um das Jahr 1337 begannen. Drei Jahre später fiel die grosse Seeschlacht an der flandrischen Küste vor, von der hier die Rede ist. Weit später erst (August 1346) wurde gegen Philipp von Valois die Schlacht von Cressy geschlagen, wo der kaum sechzehnjährige Prinz Eduard von Wales durch seinen Heldenmuth die Sporen verdiente und von dem gefallenen König Johann von Böhmen den Helmschmuck mit der Devise „*Ich dien*" gewann, den der jedesmalige Prinz von Wales noch heute führt. Unmittelbar darauf folgte die Belagerung von Calais, die erst im Jahre 1347 durch Uebergabe der ausgehungerten Stadt ihr Ende erreichte. Soweit stehn die in diesem Stücke berichteten Begebenheiten in enger Verbindung. Die Schlacht von Poitiers aber, die hier zwischen die Schlacht von Cressy und die Uebergabe von Calais eingeschoben ist, fand erst neun Jahre später (1456) gegen König Johann von Frankreich statt, der indessen seinem Vater (1350) in der Regierung gefolgt war.

Wenngleich diese Umstellung der Begebenheiten an sich selbst nicht zum Ausgangspunkt genommen werden darf, um gegen Shakespeare's Autorschaft Einspruch zu thun, so müssen wir dennoch fragen, ob diese Abweichungen von der materiellen Wahrheit in der Verfolgung eines grossen dramatischen Zieles gerechtfertigt werden? Das ist allerdings bei Shakespeare stets der Fall. Während sein heller Blick in die innersten Tiefen menschlicher Bestrebungen und Leidenschaften eindrang, lag zugleich die Uebermacht des an eine unerschütterliche Weltordnung gebundenen Verhängnisses klar vor seinem geistigen Auge. Den immer wieder von Neuem beginnenden Kampf menschlicher Schwäche und Hinfälligkeit gegen diese Gewalt dramatisch zu schildern, ist ohne Ausnahme der innerste Kern seines Dichtens in den Historien sowohl als in den Tragödien. Deshalb gehn wir auch an seiner Hand ein in die tiefsten Räthsel des menschlichen Seelenlebens sowohl als der eng unter einander verbundenen Ursachen und Wirkungen auf dem Wege der Historie, und fühlen uns selbst dann, wenn seine scenischen Anordnungen

von der materiellen Wahrheit abweichen, von dem mächtigen Geiste historischer Wahrheit berührt und erschüttert.

Selbst in seinen frühesten Arbeiten dieser Art — ich spreche von seinen Bürgerkriegen — ist dieses Streben unleugbar vorhanden. Mag immerhin die auf das Einzelne gerichtete Kritik eine Menge von Unvollkommenheiten an ihnen entdecken, so wird dennoch ein unbefangenes Urtheil nicht ableugnen können, dass schon mit diesen Jugendwerken die Bahn gebrochen war zu den erhabensten Anschauungen des tiefen und unergründlichen Seins der Historie. Doch geht man auf dieser Spur weiter, so wird man finden, dass sich in den Abweichungen von der materiellen Wahrheit stets das Bedürfniss verräth, die tiefsinnige historisch-tragische Bedeutung des grossen Ereignisses um so schlagender darzustellen.

Es soll nicht behauptet werden, dass nur in dem erfolgreichen Gelingen dieses Strebens die Bedingung liegen könne, um ein dramatisches Gedicht Shakespeare zuschreiben zu können. Ist es doch denkbar, dass jugendliches Alter, Stimmung und sonstige Umstände selbst einen übermächtigen Geist von der vollständigen Erreichung dieses Zieles abhalten können. Ja, selbst an den Bürgerkriegen Shakespeare's kann ein scharfes Auge der Kritik in dieser Beziehung Einiges vermissen wollen. Das aber glaube ich behaupten zu können, dass ein dramatisches Gedicht, in dem selbst das Streben nach einer solchen Anschauung und Darstellung nicht zu entdecken ist, unmöglich Shakespeare zugeschrieben werden könne, und dies ist, wenn ich richtig urtheile, bei dem gegenwärtigen Stücke der Fall. Der, selbst von gewichtigen Stimmen, gegen Shakespeare's Historien mit Unrecht erhobene Vorwurf, dass man sie keiner Gattung dramatischer Gedichte zuschreiben, sondern nur als dramatisirte Chroniken betrachten könne, trifft diesen Eduard III. mit weit grösserem Rechte. Allerdings entfernt sich diese Composition, selbst abgesehn von den chronologischen Abweichungen in wiederholten Fällen so sehr von den alten englischen Chroniken, dass man Zweifel darüber haben möchte, ob namentlich Holinshed die Quelle des Verfassers gewesen sei, und wenn Charles Knight Froissard als solche nennt, so wird man damit nicht sehr gebessert, weil die hier einschlagenden Begebenheiten in Holinshed's Chronik Froissard nacherzählt sind. Aber anderntheils sind der Chronik gerade solche Einzelnheiten, die dem Stile dieser Art von Geschichtsbüchern recht eigenthümlich gehören, mit grosser Sorgfalt nachgebildet, oft auch mit sichtlicher Vorliebe ausgemalt. Ich meine hier die historischen Anekdoten. Auch Shakespeare wusste solche einzelne kleine Züge zu

benutzen. Wer kennt nicht im zweiten Theile von Heinrich VI. den lahmen und von angeborener Blindheit geheilten Simpcox und den Waffenschmied Horner, der von seinem Lehrling im Zweikampf überwunden wird. Möglich, dass der reifere Dichter diese kleinen Begebenheiten mit grösserer Gewandtheit eingeflochten haben würde; aber gewiss sind diese lautredenden Symptome einer der Verwilderung entgegeneilenden Zeit schon als solche nicht müssig. Ueberdies giebt Jenes in dem Benehmen des Königs einer Seits und des Protektors anderer Seits einen bedeutsamen Wink zur tiefern Einsicht in das Verhältniss dieser beiden Personen, und die Anklage des Lehrlings gegen seinen Meister hat durch die, wiewohl willkürlich aufgegriffene, Verdächtigung York's sogar einen Einfluss auf die Haupthandlung. Anders ist es dagegen in diesem Stück mit der nicht eben glücklich behandelten Prophezeihung vor der Schlacht von Poitiers und den Wunderzeichen, die sie begleiten. Hier sind zwei verschiedene Berichte der Chronik willkürlich unter einander vermengt. Diese erzählt, dass während der Schlacht von Cressy unvermuthet ein ungewöhnlich grosser Schwarm Raben über das französische Heer hinweggeflogen und dann ein heftiger Sturmwind und Regen eingetreten sei, dass die Bogenschützen nicht auf die Engländer haben schiessen können, während diese, vom Sturm im Rücken getroffen, unter den Franzosen grossen Schaden angerichtet haben. Vor der Schlacht von Poitiers liess König Johann durch den Cardinal von Perigord mit dem Prinzen Unterhandlungen anknüpfen, die sich aber zerschlugen, weil der König allzu schimpfliche Bedingungen gestellt hatte. Bei dieser Gelegenheit soll der Cardinal gesagt haben, wenn die Verhandlungen nicht zu einem guten Ende führten, dann müssten die Kieselsteine sich erheben, um „Wehe" darüber zu schreien; und als dann in der That die englischen Bogenschützen, weil sie sich verschossen hatten, zu Kieselsteinen griffen und damit ihre Feinde niederschlugen, da machte der Volksglaube dies zur Erfüllung einer Prophezeihung.

Nun weiss ich zwar nicht, ob dem Verfasser dieses Stückes ein Buch zur Hand gewesen ist, das die Prophezeihung in folgenden Worten enthielt:

When feather'd fowl shall make thine army tremble,
And flint stones rise, and break the battle'ray,
Thou think on him that doth not now dissemble,
For that shall be the hapfull dreadfull day:
Yet in the end, thy foot thou shalt advance
As far in England, as thy foe in France.

Aber unter allen Umständen ist dieser Spruch, der, wenn er nicht gar so prosaisch klänge, einem delphischen Orakelspruch nachgebildet sein könnte, überaus schwach angebracht und in der Folge mit gleichem Mangel an poetischer Kraft benutzt.

Von gleicher Schwäche ist die Art, wie in der zweiten Scene des dritten Aktes eine andere Prophezeihung angebracht ist:

> — *The time will shortly come,*
> *When as a lion, roused in the west,*
> *Shall carry hence the flower-de-luce of France.*

Sie wird von einer Frau ausgesprochen, die mit anderen Landleuten vor dem Einfall der Engländer flieht, eine Scene, die an sich selbst nicht die entferntesten Spuren von Shakespeare's Geiste trägt. Etwas besser ist der einzelne, auch in Holinshed enthaltene Zug des Prinzen von Wales angebracht (A. IV. Sc. 7.), wo dieser nach der Schlacht von Poitiers dem tapfern und zum Tode verwundeten Lord Audley eine doppelte Belohnung ertheilt, weil derselbe die erste Dotation den Rittern überlassen hatte, denen er in der Schlacht sein Leben dankte. Auch die Grossmuth des Königs (A. IV. Sc. 2.) gegen die aus Calais wegen Mangel an Nahrungsmitteln ausgestossenen Bürger — eine Anekdote, die sich ebenfalls bei Holinshed findet — trägt mindestens gleich jener kleinen Begebenheit zur Verherrlichung der Hauptperson des Stückes bei. Völlig müssig und ganz anekdotenartig ist Copland's Auftreten und des Königs Unterredung mit diesem Krieger, der die Auslieferung des gefangenen Königs von Schottland der Königin verweigert hatte. Ueberall fehlt es an der organischen Verbindung, sowie denn selbst die bedeutendsten Begebenheiten nur lose an einander angefügt sind und nicht wie bei Shakespeare lebendig in einander eingreifen.

Noch mehr als aus der Bevorzugung dieser und vieler anderen Einzelnheiten fühlt man die Schwäche des Autors in der dürftigen Schöpfung in Bezug auf die hervorragendsten Persönlichkeiten; und hier ist es vorzugsweise, wo man den feinen Takt und das eindringende Urtheil vermisst, mit welchem Shakespeare, selbst bei dürftigen Vorlagen, den Stoff zu handhaben und auch die scheinbar unbedeutendsten Winke zur Erschaffung lebendiger Gestalten zu benutzen verstand. Wir können sicher sein, dass, wenn er nach diesen Vorlagen hätte arbeiten wollen, er aus dem grossen, kriegerischen König und seinem heldenhaften Sohne, dem berühmten schwarzen Prinzen, ganz andere glorreiche Gestalten gemacht haben würde. Noch liesse sich Vieles hinzufügen, wenn es der Raum gestattete,

noch wäre von dem reichen Stoffe zu sprechen, der in dem grossen Kriege im Allgemeinen und im Einzelnen in der fast zur märchenhaften Sage gewordenen Schlacht von Cressy, in dem Heldentod des alten Königs von Böhmen, dann in der ohne Wunderzeichen weit glänzenderen und ruhmvolleren Schlacht von Poitiers lag; dann in dem Ende des ersten Krieges durch den Frieden von Bretigny und dem wahrhaft jammervollen Fall des unglücklichen Königs Johann, der in der Gefangenschaft zu London starb. —

Nur das Eine sei noch erwähnt: Wie würde Shakespeare vermocht haben, dem grossmüthigen und wahrhaft ritterlichen Prinzen von Wales, dessen edles Benehmen gegen den gefangenen König Johann, nicht allein von Holinshed, sondern von allen englischen Geschichtsschreibern mit rühmendem Lobe gepriesen wird, die folgenden bittern und grausamen Worte in den Mund zu legen:

Now John in France, and lately John of France,
Thy bloody ensigns are my captive colours;
And you, high mounting Charles of Normandy,
That once to-day sent me a horse to fly,
Are now the subjects of my clemency.
Fie lords! is't not a shame, that English boys,
Whose early days are yet not worth a beard,
Should in the bosom of your Kingdom thus,
One against twenty, beat you up together?

(Wozu auch hier: *Charles Duke of Normandy,* der gar nicht mit gefangen war, einmischen? Wozu ferner die Ruhmredigkeit des Prinzen, dass er noch ein unbärtiger Knabe sei, da er doch in der Schlacht von Poitiers schon sechsundzwanzig Jahre zählte?)

Fassen wir Alles zusammen, was in diesem Stücke wahrzunehmen und zu beobachten ist, so werden wir uns sagen müssen, dass der Verfasser desselben ein nicht geringes Talent gehabt haben muss. Es sind ihm lichtvolle Anschauungen und sinnreiche, selbst an Shakespeare's Tiefe erinnernde Gedanken nicht abzusprechen. Demungeachtet fehlt in dem Ausdruck und der Verwerthung derselben die Ursprünglichkeit einer grossen und unwiderstehlich wirkenden Genialität. Mehr noch als dieses formelle Bedenken ist die Wahrnehmung bedeutsam, dass die Stufe des poetischen Standpunktes, den der Verfasser dieses Stückes einnimmt, lange nicht an die Höhe reicht, auf der wir Shakespeare zu bewundern gewohnt sind. Ohne zu verkennen, dass er sich über die gemeine Mittelmässigkeit erhebt, vermisst man dennoch jeden Schein von derjenigen Vertraut-

heit, mit dem in einer unerschütterlichen Weltordnung begründeten Sinn der Geschichte, woraus bei Shakespeare's reiferen Stücken eine lebenskräftige und organisch gegliederte Einheit des Stoffes, wie von selbst hervorwächst, und wonach er in seinen frühesten Stücken mindestens unverkennbar strebt. Schon aus diesem Gesichtspunkte ist es schwer und fast unmöglich, diese Mängel und Schwächen nur auf Rechnung einer noch nicht entfalteten Genialität zu stellen, und eine Jugendarbeit Shakespeare's in diesem Gedichte zu vermuthen. Einer solchen Annahme steht aber noch überdies das doppelte weit gewichtigere Hinderniss entgegen, dass einmal die Abfassung dieses Stückes aller Wahrscheinlichkeit nach in eine Zeit fällt, wo Shakespeare solche und ähnliche Schwächen schon überwunden hatte, und dass ferner die Dichtung selbst nicht den Stempel eines jugendlichen und unreifen Versuches trägt, sondern vielmehr eine zwar geübte Feder verräth, die aber in den Fesseln einer nicht genügenden Kraft befangen war.

Trotzdem ist dieses Stück in zwiefacher Hinsicht ein überaus werthvolles Dokument. Es lehrt uns nicht blos, wie gross der Reichthum an poetischen Mitteln und Elementen ist, der mitten inneliegt, zwischen einer über die flache Mittelmässigkeit sich erhebenden Begabung und zwischen der unmessbaren Höhe, auf der Shakespeare's Ingenium steht. Dürfen wir ferner vermuthen, dass die Verwandtschaft von manchem Bilde und Gedanken in diesem Stücke mit solchen, die wir in späteren Stücken Shakespeare's wiederzufinden meinen, nicht blos dem blinden Zufalle zuzuschreiben ist, so erfahren wir von Neuem, wie wenig es Shakespeare verschmäht hat, selbst von Untergeordneten zu lernen und die Schätze sich zu eigen zu machen, die von einer grossen Zahl seiner nicht unbefähigten Zeitgenossen zwar geahnt und angedeutet, nicht aber mit voller poetischer Kraft gehoben und nutzbar gemacht wurden.

Die dramatische Einheit im Julius Cäsar.

Von

Dr. Albert Lindner.

Es muss auffallen, dass die meisten Beurtheiler Shakespeare's nur Bewunderung für die Charaktere des Brutus und Cassius haben, aber wenig von der Titelrolle zu sagen wissen — aus dem scheinbaren Grunde, weil Shakespeare selbst wenig aus Cäsar's Persönlichkeit gemacht habe. Julius Cäsar ist nach dem Titel der Tragödie der Held derselben, aber er agirt nur bis in die erste Scene des dritten Aufzugs, noch dazu in einer Weise, die unsrer Idee von jenem gewaltigen Manne wenig entspricht. Er tritt gleich mit einer Lächerlichkeit vor uns hin, nachdem uns Casca von seinem vollständigen Fiasko auf dem Forum erzählt hat. Was er vor unsern Augen thut und sagt, ist würdelos, kleinlich, oft kindisch; was Shakespeare von seiner Jugend und nach seinem Tode über ihn äussern lässt, ist gross, ist erhaben, ist ganz, wie wir erwarten. Dagegen sind die Nebenrollen Brutus und Cassius mit der tiefsten psychologischen Kunst und mit augenscheinlicher Vorliebe ausgebaut und führen die Handlung selbstthätig von Anfang bis zu Ende des Stückes. Wie seltsam! Welch ein Widerspruch! Welche Verletzung des dramatischen Gesetzes!

Von diesem Hauptvorwurfe, den man dem Stücke macht, will ich hier reden. Es wird sich von selbst ergeben, wie weit der Anlauf, den Gervinus nimmt, des Dichters Kunst zu retten, eine Geltung hat. Die Worte heissen bei ihm: „Der Dichter, wenn er das

Unternehmen der Republikaner zu seinem Hauptthema machen wollte" (das eben ist ein Irrthum —), durfte nicht zu sehr für Cäsar interessiren; es war ihm geboten, ihn im Hintergrunde zu halten und die Seiten in ihm vorzukehren, die zunächst die Verschwörung motiviren." — „Berührt! Berührt, ich geb' es zu!" — um ein Wort Hamlet's zu brauchen. Aber damit ist der oben beregte Widerspruch doch nicht gelöst.

Gervinus selbst begeht den Fehler, dass er die „Tendenz" des Stückes auf die Rolle des Brutus legt und sie als den Zusammenstoss moralischer und politischer Pflichten bezeichnet. Das ist nur die Summe des Brutuscharakters, nicht die Summe des ganzen Kunstwerks. Oder ist Brutus in der That der Held des Stückes und Julius Cäsar nur Nebenrolle? Ich möchte es nicht so leicht wagen, in irgend einem shakespeare'schen Kunstwerke „Tendenz" finden zu wollen. Der Genius arbeitet anders als das Talent, welches allerdings sich erst die Regel bildet und danach das Werk. Wenigstens war es sicher keine so engbeschränkte Tendenz, die einen Napoleon I. so mächtig zu dem Cäsarstoffe hinzog, als er Göthe'n in jener Zusammenkunft in Erfurt denselben zu einer Tragödie empfahl. —

Die Tragödie spielt eine grosse Staatsaction vor uns ab, deren Inhalt sich kurz so summiren lässt: „Die Fortdauer der römischen Republik ist unmöglich geworden. Der ächte Römersinn, der sie bedingte, lebt nur noch in einem Häuflein römischer Bürger, die den gewaltigsten Feind der alten Freiheit umsonst aus dem Wege räumen. Die Zeit ist da für die Monarchie. Rom hat verlernt, sich selbst zu beherrschen, darum verdient es nichts Besseres als — einen Herrscher."

Die Tragödie enthält somit zwei mit einander streitende Principe, die ihre Vertreter haben in Brutus und Cassius einmal, sodann in Cäsar. Das Princip „Brutus und Cassius" spielt sich vollständig und bis zu einem befriedigenden Ende ab, das Princip „Cäsar" scheinbar nicht, und das hat eben den Verdacht gegen die künstlerische Einheit des Stückes geweckt. Aber die Cäsarrolle erfüllt ihre dramatische Mission erst am Ende des Stücks — so gut wie die des Brutus und Cassius. Die Sache steht kurz so:

In den drei ersten Akten hat der Begriff „Cäsar" das Accidenz seiner sinnlichen Erscheinung, in den zwei letzten wirkt er als reiner Geist.

In den drei ersten Akten vertritt er eine Staatsidee, in den letzten eine persönliche.

In den drei ersten Akten hat er es mit der römischen Republik zu thun, in den letzten mit seinen Mördern.

Wie? Ist denn der Parallelismus jener beiden Principe wirklich somit zu Ende geführt? Wenn Cäsar in den letzten Akten eine persönliche Idee vertritt (seine Ermordung an den Mördern rächt und das Amt der Nemesis in seiner Sache führt), wo bleibt dann die Gegenpartei, die mit den letzten Republikanern den Kampf um Republik oder Monarchie ausficht, die Gegenpartei, die bis zum Beginn des dritten Akts in der Person Cäsar's vorhanden war? Hier beginnt eben das wunderbare Document des shakespeare'schen Genius!

Der Fall der Republik ist gebahnt, Julius Cäsar im Begriff, den Thron zu besteigen. Da rafft ihn das Geschick aus dem Leben, eh' er ernten kann, was sein Geist in das letzte Decennium ausgesäet. Die Sache ist, dass der Thron bestiegen und die Monarchie instituirt werde, ob Cäsar oder ein Andrer ihn einnehme, ist nun nicht mehr die Frage. Es ist eben — und hier ist der Punkt, den mir die Kritik übersehen zu haben scheint — Octavius, der für die sinnliche Persönlichkeit Cäsar's nun in die Scene tritt. Octavius führt die Leiblichkeit Cäsar's in den letzten Akten weiter, ja sogar genau von da an, wo auch noch der Leichnam des Cäsar seine Rolle ausgespielt hat und von der Bühne abtritt; wo nicht mehr der handelnde Genius des Cäsar vonnöthen war, sondern nur ein glücklicher Erbe seiner angebahnten Erfolge. Cäsar's Geist verfolgt die Mission seiner persönlichen Idee weiter — die politische ist schon erfüllt, es bedarf nur eines Menschen, an dem sie zum ersten Male verwirklicht erscheint: die Geschichte bestimmte den Octavius für die Rolle.

Das ist der aussergewöhnliche Grundriss einer dramatischen Dichtung, ausser der nur noch eine zweite es gewagt hat, die sinnliche Erscheinung ihres Helden vollständig zu ignoriren, sogar raschmöglichst aus den Sinnen der Zuschauer zu entfernen, und nichts weiter an ihm agiren zu lassen, als die abstrakte Idee. Die zweite Tragödie, deren Held schon im dritten Akt körperlich abtritt, um in den letzten nur noch als abgezogener Begriff zu agiren, ist der Ajax des Sophokles, den wir zur lehrreichen Vergleichung heranziehn.

Man hat die letztere Hälfte dieser Tragödie für unächt, vielleicht für eine Arbeit Jophon's erklärt, weil ihr oratorischer Stil zu arg gegen den lebendig-drastischen der ersten Hälfte contrastire. Mir ist das nur ein Beweis unter mehreren dafür, dass Ajax zu den

frühesten Werken des Sophokles gehört. Der einmal so angelegte Plan verlangte, dass der wahnsinnige Held nicht alle fünf Akte (nach unserm Sinne) füllen dürfe. Nach seinem Tode muss ihm eine Sühne geschehen dafür, dass er die Entehrung seines Heldennamens, d. h. seinen Wahnsinn, durch freiwilligen Tod zu strafen den Muth hatte. Keine fremde Hand hat sich an ihm vergriffen, er hatte die Kraft, sein eigner Richter zu werden, dafür muss er in der Achtung der Zuschauer rehabilitirt werden: durch ein ehrenvolles Begräbniss. Die Sache war künstlerisch nothwendig, die Form aber, die man tadelt (d. h. dass die Bestattungsfrage nicht schwer genug wiegt, um zwei Akte zu füllen) ist Schuld der jugendlichen Feder. Man vergleiche nun beide Werke, so ergiebt sich eine interessante Umkehr von Verhältnissen zum Vortheil des Briten.

So lange Ajax lebt, ist er ein Riese an Leib, ein Kind am Geist, nach seinem Tode ein Nichts, eine blosse Sache, um die man streitet.

So lange Cäsar lebt, ist er ein Schwächling, eine gebrechenvolle Erscheinung, nach seinem Tode eine Geistermacht, furchtbarer als je im Leben.

Man sieht hieraus, dass Ajax sich an tragischer Schwere und kunstvoller Behandlung nicht messen darf mit der Tragödie des Engländers. Gegen Cäsar gehalten, verdient der Gedanke, den der todte Ajax vertritt, bei weitem nicht den Raum von zwei Akten, und die Rolle des Menelaus ist zum mindesten überflüssig. Im Cäsar aber hat der letzte Theil des Werks eine fast mächtigere Basis als der vordere. „Bei Philippi wirst Du mich wiedersehn!“ ist die Summe dieser Geisterrolle. Antonius hat sie vorausgesehn an der Leiche:

> „Cäsar's Geist, nach Rache jagend, wird
> ... der Höll' entsteigen ...“

Es gilt hier nicht einen Zank um die Bestattung eines Aschenkrugs, es gilt die Erfüllung der ewigen Gerechtigkeit an den mörderischen Freunden, die Erfüllung eines Gesetzes der Weltgeschichte, in deren Speichen zu greifen nicht mehr an der Zeit war.

Aber wir sind noch nicht zu Ende mit der Kunst Shakespeare's.

Wenn Julius Cäsar doch nichts weiter als eine welthistorische Idee ist, die er am reinsten da vertritt, wo keine Körperlichkeit mehr ihr anhaftet, wie macht es Shakespeare, um den leiblich auftretenden Helden nicht einen zu starken sinnlichen Eindruck erzeu-

gen zu lassen? Er idealisirt ihn nicht, er copirt ihn dem Historiker nach. Die leibliche Erscheinung war Nebensache, glücklich für den Dichter war sie es auch in der historischen Wirklichkeit gewesen. Träte sie in den Contouren eines Othello, Coriolan, Antonius auf, so würden wir diese Heldengestalt schwer vergessen können, während unser Blick jetzt leicht von diesem kümmerlichen Körper abgleitet, um nach des Dichters Zweck die Idee desto reiner zu halten. Man bemerke sogar, dass der Inhalt der Scenen, wo Cäsar auftritt, mit Absicht bedeutungslos für die Geschichte ist: Wahrsagerei, Träume, Aberglaube ist Alles, was wir finden. Wo er auftritt, versäumt Shakespeare nichts, die Erscheinung, die ja doch bestimmt ist am Anfang des dritten Akts zu verschwinden, durch alle mögliche Mängel herunterzudrücken. Sein erstes Vorunshintreten ist eine Schwäche: er heisst sein unfruchtbares Weib sich dem wettelaufenden Anton entgegenstellen, um fruchtbar zu werden, wie der Aberglaube behauptet. Auf seiner Stirne glüht ein zorniger Fleck. Zur Folie dient seinem leiblichen Realismus sogar die Umgebung mit „blasser Wange, mit feurigen und rothen Augen, mit einem Aussehn wie gescholtene Diener, mit hagern Formen und hohlem Blick," der ihn „fette Figuren und glatte Köpfe" um sich wünschen lässt. Er selbst ist taub auf dem linken Ohr, leidet an der fallenden Sucht, ja er muss sich uns sogar einmal im Nachtkleide zeigen.

Aber diese gebrechenvolle Erscheinung geht vorüber. Wie der Wind die Frucht aus der welken Hülle wirft, weil sie reif ist, so streift das Schicksal von seinem Geiste den sterblichen Leib, um ungehindert von nun an mit einer Gottheit Wesen und Art in des Dichters Welt weiter zu wirken.

Brutus selbst erkennt diese Bestimmung:

„O Julius Cäsar, Du bist mächtig noch,
Dein Geist geht um!"

Aber geschieht der Rolle des Cäsar nicht vielleicht ein ästhetisches Unrecht dadurch, dass seine sinnliche Erscheinung aus der Scene entfernt und er selbst verurtheilt wird, als übersinnliche Idee weiter zu wirken, während Brutus und Cassius ihre körperliche Rolle bis zu Ende des Stückes fortspielen? Der ridicüle Gedanke, dass doch körperliche Schauspieler da sein müssen, wenn ein Stück aufgeführt werden solle, findet hier keine Berücksichtigung, wir haben mit einem höheren Gesichtspunkt zu thun. Brutus und Cassius haben das traurige Recht, sinnliche Erscheinung zu bleiben, da mit

ihrem Tode auch ihre historische Rolle zu Ende ist. Ihr leiblicher Fall ist das dichterische Symbol für den Fall der Republik. Aber die auferstehende Monarchie? Wir werden sogleich sehn, wie sich Shakespeare geholfen.

Auf Cäsar liegen in der letzten Hälfte des Stückes der Anlage nach zwei Ideen. Die eine, die Idee der römischen Monarchie, ruhte auf ihm von Anfang an, seit seinem Tode trat die zweite hinzu, die sühnende Gerechtigkeit, die seine Mörder treffen muss. Die letztere vollzieht er in eigener Geisterperson, die erstere könnte er nur als körperliche Erscheinung durchführen, denn der Monarch eines Reiches muss ein Mensch sein. In Summa — ich bin fest überzeugt, es sei des Dichters Wille gewesen, die Leiblichkeit Cäsar's durch Octavian fortgeführt zu wissen; ausdrücklicher Wille gewesen, dass der Schauspieler des Octavian mit seinem Aeussern den Zuschauer bis zu einem gewissen Grade an Cäsar's Körperlichkeit erinnere. Octavius hat manche Andeutung von Shakespeare erfahren, die dahin zielt. Im „Cäsar" nennt ihn Cassius „ein launisch Bübchen, unwerth solches Ruhms," in „Anton und Cleopatra" ist er ein schwacher Trinker, der nichts verträgt, und Cleopatra neckt den Anton mit den Befehlen des „dünnbärtigen" Imperators.

Was Cäsar durch sein Genie vorbereitet, erntet Octavius durch sein Glück, weil es auf dieser (der politischen) Seite nur noch zu ernten, nicht mehr zu säen gilt. Ein geistiger Ersatz kann und soll Octavius nicht für Cäsar sein, wir vermissen ihn auch nicht, denn der Geist Cäsar ist noch immer da, er schwebt zu Häupten des Octavius, und bildet das geistige Complement für den Successor der cäsarischen Erscheinung.

Der Fall der Freiheit und die Einsetzung der Monarchie ist das Object der Tragödie, das sich uns, dualistisch getheilt, in den sinnlichen Ercheinungen des Cäsar einerseits und des Brutus und Cassius andererseits darstellt, und wenn dieses Object durch einen einzigen Namen bezeichnet werden soll, so muss es der hervorragendste Factor jener Periode — Julius Cäsar — sein, und der Titel des Stücks ist aus diesem Grunde gerechtfertigt.

Shakespeare's Geltung für die Gegenwart.

Von

Karl Elze.

Seit der dreihundertjährigen Jubelfeier Shakespeare's und der daran geknüpften Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft haben sich wiederholte Stimmen gegen diesen, ihrer Meinung nach, übertriebenen Cultus des Genius erhoben und es gewissermassen für ihre Pflicht gehalten, sich dem Ueberschwange der Bewunderung und Verehrung entgegenzustemmen und beide auf ihr richtiges Mass zurückzuführen. Die zwei hervorragendsten Chorführer dieses den langsamen Walzer der Abkühlung tanzenden Reigens sind G. Rümelin in seinen „Shakespeare-Studien“ und der Verfasser des Artikels „Die Shakespeare-Gesellschaft und das Shakespeare-Jahrbuch“ in der Zeitschrift „Unsere Zeit“, 1865, S. 851—861. Aus innern und äussern Gründen ist der letztere augenscheinlich kein anderer als R. Gottschall, der Herausgeber dieser Revüe und zu gleicher Zeit Vorstandsmitglied der Shakespeare-Gesellschaft. Rümelin bemerkt in der Vorrede ausdrücklich, dass die „Flut von Schriften und Reden, die auf das dritte Säcularfest der Geburt Shakespeare's den deutschen Büchermarkt übergoss“, ihm das Mass voll gemacht und ihm, der „zu dem Fache der Aesthetik und schönen Literatur von jeher nur das Verhältniss des einfachen Lesers, Laien und Liebhabers hatte“, die Feder in die Hand gezwungen habe. Er hat sich von vorn herein als Realisten bezeichnet, und wir dürfen daher von ihm, wenn auch nicht eine feindselige Richtung, so doch keine warme

Sympathie und kein inniges Verständniss für die Poesie, die zu den idealsten Gütern der Menschheit gehört, erwarten. Sein Werk zeigt uns den Dilettantismus in seiner ganzen Schwäche und Nichtigkeit; es entbehrt auf der einen Seite der Grundlagen wissenschaftlicher Aesthetik und Kritik, wie einer tüchtigen philologischen Kenntniss Shakespeare's auf der andern. Wirkliche philologische Studien würden dem Verfasser *„yeoman's service"* gethan und ihn über Manches aufgeklärt haben, während er so überall auf Trugschlüsse und Abwege gerathen ist. Er hat, wie das volksthümliche Sprüchwort sagt, läuten hören, aber nicht zusammenschlagen. Es würde eine keineswegs schwierige, aber wenig dankbare Arbeit sein, die zahlreichen thatsächlichen und kritischen Irrthümer der Schrift im Einzelnen nachzuweisen, zumal die vom Verfasser gegen Shakespeare erhobenen Vorwürfe keineswegs neu sind. Sie laufen fast wörtlich auf folgende Stelle in Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Sämmtliche Werke 6, 173) hinaus: „Was half Shakespeare die Bildung seines Zeitalters? Er hatte keinen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne Erziehung, unwissend, lebte er in gemeiner Gesellschaft und arbeitete um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt." Schon Schlegel hat diese gegnerische Stimme damit abgefertigt, dass an alle dem kein wahres Wort ist, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Dass jetzt die alten, seitdem noch viel gründlicher widerlegten Irrthümer von Neuem auftauchen, beweist nur, ein wie gefährliches Ding die Halbwisserei ist, und dass sich nur durch eine strenge Methode ein sicheres Ergebniss wissenschaftlicher und gelehrter Untersuchungen erreichen lässt. Trotz alle dem wird Rümelin's Buch von Gottschall in den Bl. f. lit. U. 1866, No. 10—11 als „der Anfang echter Shakespeare-Kritik" gepriesen, obgleich derselbe nicht umhin kann, dem Verfasser selbst in wesentlichen Punkten entgegenzutreten.

Im Gegensatz zum Realisten ist Gottschall der ästhetischen Kritik nicht nur theoretisch kundig, sondern auch in ihrer Handhabung seit langer Zeit geübt. Ihm fehlt es keineswegs an der richtigen Methode, und auch seine Kenntniss Shakespeare's dürfte die des Realisten übertreffen. Die über das Maass hinausgehende Heftigkeit, mit welcher er gegen den Shakespeare-Cultus zu Felde zieht, fliesst aus ganz andern Quellen. Sagen wir es mit Einem Worte nur gerade heraus — er fühlt sich als Concurrenten!! Shakespeare ist ihm im Wege. Es seien Stimmen laut geworden, sagt er, ohne hinzuzufügen von wem, dass „ohne Zweifel durch die unbedingte

Verherrlichung grosser, der Vergangenheit angehöriger Dichter dem gegenwärtigen Geschlecht der Raum fortgenommen werde, den es zur Entfaltung und Geltendmachung seiner eigenen Bestrebungen braucht; das concentrirte Licht, das einem solchen Unsterblichen zugewendet werde, setze nothwendig die spätern Schöpfungen in Schatten. Gerade zur Zeit Shakespeare's selbst habe man keine Abgötterei mit vergangenen Grössen getrieben (uns dünkt, weil keine da waren), sondern frisch drauf los geschaffen. Der Boden sei frei gewesen, nicht beengt durch aufgebaute Ruhmesmonumente.“ Weiterhin heisst es, dass, da Shakespeare's Stücke „über unsere Bühnen gehen und den deutschen Dramatikern Concurrenz machen“ *(hinc illae irae!)*, die Frage über das Vergängliche und Bleibende in Shakespeare nicht bloss eine theoretische, sondern auch eine praktische Bedeutung hat. Endlich wird den Theaterintendanten Schuld gegeben, dass „der Nimbus der Classicität, die Wohlfeilheit, indem an Shakespeare keine Tantièmen gezahlt zu werden brauchen, und die Mode sie bestimmten, den Tribut, den Shakespeare der Thalia gezahlt, unserm Publikum allmählig herauszuzahlen.“

Es liegt auf der Hand, dass diese Argumente mit gleichem Rechte wie gegen Shakespeare, so auch gegen unsere eigenen Klassiker, gegen Lessing, Göthe und Schiller geltend gemacht werden können. Auch ihre Ruhmesmonumente beengen das Feld für die heutigen Bühnendichter; auch an sie brauchen die Theaterdirektoren keine Tantièmen zu zahlen; auch sie müssen mithin die Klagen der gegenwärtigen Dramatiker über eine „unberechtigte (!) Concurrenz“ hervorrufen. Also fort mit ihnen vom Repertoir, fort zu den Todten, nur die Lebenden haben Recht. Vivat Frau Birch-Pfeiffer und Genossen!

Der Verfasser ist jedoch nicht zufrieden damit, Shakespeare von der Bühne zu weisen, sondern ergeht sich in nicht minder ungerechter Schmähung gegen die Shakespeare-Philologie, — wenn uns dieser Ausdruck gestattet ist. Das gegenwärtige Jahrhundert, meint er, habe damit begonnen, „Shakespeare-Nüsse zu knacken“, was „eine den Scharfsinn übende, dilettantische Beschäftigung“ sei. Das handwerksmässig betriebene Studium Shakespeare's sei eine neue philologische Einseitigkeit, während sich die Philologie bereits in ein unermessliches Detail nach allen Seiten hin verzettele. Es fehle dieser Alterthümelei, die überall nach Schätzen grabe und froh sei, wenn sie Regenwürmer finde, noch der glückliche Zufall, dass irgend ein Pfahlbaudichter entdeckt werde, in dessen Runen sie sich vertiefen könne. Eine Gesellschaft, die zusammentrete, um sich über Shakespeare - Lesarten zu unterhalten oder um dicke Bücher über

allerlei Shakespeariana zu veröffentlichen, sei bei aller Textaufhellung im Lichte der Gegenwart betrachtet nur ein neuer Obscurantismus. Er verwarnt die Shakespeare-Gesellschaft ernstlich, sich nicht „in ein Brutnest philologischer Conjecturenjäger zu verwandeln, welche alljährlich mit einigen neuen glücklich getroffenen Lesarten in der Jagdtasche die Bewunderung des Publikums herausfordern“. Der Herr Verfasser mag uns entschuldigen, allein uns scheint eine glücklich getroffene Emendation oder Erklärung der Sache förderlicher und eines Vorstandsmitgliedes der Shakespeare-Gesellschaft würdiger zu sein als sein ganzer Aufsatz. Was meint der Verfasser dazu, dass bereits zahlreiche Emendationen so sehr in Fleisch und Blut des Shakespeare-Textes übergegangen sind, dass nur noch die Gelehrten vom Fach ihre Herkunft kennen?

Wenn nun aber Shakespeare als Tantièmenräuber auf der Bühne nicht mehr geduldet werden soll und die Shakespeare-Philologie nichts als ein neuer Obscurantismus ist, welche Geltung hat dann Shakespeare überhaupt noch für unsere Zeit? Soll er vielleicht unseren Gebildeten zur Lesung empfohlen oder wenigstens gestattet werden? Aber gegen eine solche Concurrenz könnten sich am Ende unsere Romanschreiber mit nicht geringerem Rechte erheben als die Bühnendichter gegen die Aufführung Shakespeare's. Auch würde ein solches gebildetes Lesen ohne Zweifel auf der einen Seite bald zum gelehrten Studium verlocken, während es auf der andern dahin drängen würde, sich den Dichter durch die sinnliche Darstellung verlebendigt zu sehen, was doch beides verpönt ist. Nur Ein Feld ist übrig, welches der Verfasser nicht abgeschnitten hat, das ist die ästhetische Kritik, oder wie er sich ausdrückt, das „ästhetisch-dramaturgische Charakterbild“. Vielleicht gedenkt er, da er in den bisher grössten Leistungen auf diesem Gebiete nur den „Bankerott der Kritik“ erkennt, hier selbst noch Lorbeeren zu ernten, wozu er in der That durch seine Auffassung Shylock's bereits einen beachtenswerthen Anfang gemacht hat. Er erblickt in ihm nämlich eins der „verrücktesten Scheusale in einer eben so unnatürlichen als widerwärtigen Fabel“, einen „blutdürstigen Bajazzo, in welchem der Dichter zur Freude der Gründlinge im Parterre das auserwählte Volk lächerlich machte“.

Die ästhetische Kritik Shakespeare's ist ohne Zweifel vollkommen berechtigt, und es kommt uns nicht in den Sinn, ihr zu nahe treten zu wollen. Allein die Darstellung Shakespeare's auf der Bühne und die philologische Behandlung seiner Werke sind an und für sich nicht minder berechtigt und für den gewissenhaften Aesthe-

tiker obenein unentbehrliche Hülfsmittel. Der Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft vereinigt in sich, wie Gottschall hervorhebt, Vertreter der schönen Literatur, Aesthetiker und Philologen, um von den begeisterten Freunden des Dichters abzusehen deren Beschäftigung mit ihm weder in das rein literarische, noch in das gelehrte Gebiet fällt, die aber dessenungeachtet der Sache mit nicht geringerem Eifer und Nutzen dienen. Weit entfernt, sich feindlich gegenüber zu stehen, sind diese verschiedenen Richtungen recht eigentlich auf ein harmonisches Zusammenwirken angewiesen; sie ergänzen eine die andere und können sich gegenseitig nicht entbehren, wenn sie nicht in unfruchtbare und zu falschen Ergebnissen führende Einseitigkeit ausarten sollen. Nur muss, nach Lessing's goldener Regel,

— der Knorr den Knubben hübsch vertragen;
Nur muss ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
Dass es allein der Erde nicht entschossen.

Die Zusammengehörigkeit der genannten drei Faktoren lässt sich jedoch nur dann in das rechte Licht stellen, wenn wir die umfassendere Frage nach dem Verhältniss Shakespeare's zur Gegenwart überhaupt zu lösen versuchen. Eine solche Untersuchung ist insofern keine erfreuliche Arbeit, als es schwer ist *proprie communia dicere.* Fast alle Argumente, die wir in's Feld zu führen vermögen, sind keine von uns ausgehobenen Rekruten, sondern gediente Veteranen. Dadurch wird zwar der Sieg erleichtert, aber das Verdienst und der Ruhm, die Armee selbst herangebildet zu haben, geht verloren. Uns auf Gervinus und Ulrici zu stützen, wollen wir jedoch absichtlich vermeiden, da die Gegner einmal das Todesurtheil über sie gefällt haben. Nur Schlegel können wir uns nicht enthalten hier und da heranzuziehen, um so mehr als er gegenwärtig einer unverdienten Nichtbeachtung anheimgefallen zu sein scheint.

Mag es immerhin ein Gemeinplatz sein, dass der Dichter ein Kind seiner Zeit ist, so ist es doch ein sicherer Ausgangspunkt, in welchem sich die verschiedensten Richtungen begegnen. Im Dichter pulsirt das gesammte geistige Leben, das Denken und Fühlen seiner Zeit; die politischen Kämpfe und Strebungen, die religiösen Anschauungen und Speculationen, die gesellschaftlichen Interessen, selbst die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung spitzen sich in ihm zum höchsten und edelsten Ausdruck zu. Dem entsprechend findet er auch bei seiner eigenen Zeit das allgemeinste und unmittelbarste Verständniss. Die tausend Fäden, die Ein Tritt regt, die tausend Verbindungen, die Ein Schlag schlägt, liegen zunächst in

seiner eigenen Zeit. Allein der ächte Dichter hat bekanntlich etwas Prophetisches an sich; er fühlt den Zug seiner Zeit, der in dieser selbst noch als dunkle Ahnung schlummert, heraus, seine Sehergabe zeigt ihm den Pfad, auf den die geistige Entwickelung hindrängt, und mit der Leuchte der Dichtkunst schreitet er der Zeit voran. So kann es sich ereignen, dass er erst von einer Folgezeit richtiger gewürdigt und in seiner Bedeutung tiefer erfasst und verstanden wird als von seiner eigenen. Selbst der Epiker, welcher gleich dem Greisenantlitz des Janus seinen Blick in die Vergangenheit versenkt und uns die Wege aufzeigt, die unser Geschlecht vor Jahrhunderten gewandelt ist, weist uns durch den Gegensatz wenigstens mittelbar auf das noch vor uns liegende Stück Weges hin. Diese rückwärts gewandte Physiognomie des Epikers möchte, beiläufig bemerkt, auch mit der kurzen Lebensdauer der Kunstepen in Zusammenhang stehen, wie sie beispielsweise an den vielbelobten, aber wenig gelesenen Schöpfungen Milton's und Klopstock's zu Tage getreten ist, um von Werken zweiten Ranges wie die Noachide, Donatoa, Tunisias u. a. zu schweigen. Die Stellung des Volksepos ist einigermassen abweichend; bei ihm haben wir es nicht mit einer bewusst zurückblickenden Dichterpersönlichkeit zu thun, sondern mit dem in freier Naivität dichtenden und mythenbildenden Volksgeiste selbst, dem die Idee von einer stetig fortschreitenden Entwickelung des Menschengeschlechtes noch nicht aufgegangen ist. Der langlebigste Dichter ist augenscheinlich der Dramatiker; ihm ist die hohe Aufgabe gestellt, in der Tragödie die ewigen Ideen und die sittlichen Probleme, welche die Menschenbrust heute wie vor tausend Jahren bewegen, zur Darstellung zu bringen und im Lustspiele der menschlichen Natur und Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. Allerdings sind auch die sittlichen Ideen von der allgemeinen Weltbewegung nicht ausgeschlossen; allein ihr Weiterrücken wird wie das der Fixsterne dem Auge erst nach Jahrhunderten erkennbar. Wäre es dem Tragiker möglich, das Ewige festzubannen und in eine ewige Form zu kleiden, so würde er von Geschlecht zu Geschlecht fortleben wie bei seinem eigenen. Aber seine Sprache und Kunstform sind dem unerbittlichen Gesetze der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit unterworfen, und auch er verfällt schliesslich jenem gelehrten Prozess, der uns das Verständniss der Vergangenheit vermittelt. Dass Lustspiele bei weitem schneller veralten als Trauerspiele, ist in ihrem Wesen so tief begründet, dass über die Thatsache selbst kein Streit sein kann. Das Lustspiel steht auf dem Boden des gesellschaftlichen Lebens, es schildert die gesellschaftlichen Zustände mit ihren

Moden, Thorheiten und Auswüchsen, und hier gilt im vollsten Maasse der Satz des alten Weisen, dass Alles fliesst. Die einzige Schwierigkeit liegt nur in der Anwendung dieser allgemeinen Sätze auf den einzelnen Fall, in der Beantwortung der Frage, wann ein bestimmtes Stück als veraltet, d. h. als nicht mehr dem unmittelbaren, nicht philologisch vermittelten Verständniss und Genuss zugänglich zu betrachten ist. Wir bewegen uns dabei freilich in einer Art von fehlerhaftem Cirkel, indem wir antworten können: so lange die Gebildeten eben einer künstlichen Vermittlung des Verständnisses und Genusses eines Dichtwerkes nicht bedürfen, so lange ist dasselbe nicht als veraltet anzusehen. Kleine Beihülfen in der Bühnenbearbeitung und Inscenirung — denn die theatralische Darstellung ist eben der unmittelbarste Genuss einer dramatischen Dichtung — sind dabei nicht ausgeschlossen, und wir werden auf diesen Punkt zurückzukommen haben. Der Kern der Frage ist der, dass ein Verständniss ohne gelehrte Vermittlung so lange möglich ist, als die religiösen, politischen, intellektuellen und ästhetischen Grundlagen, auf denen die Werke eines Dichters beruhen, keine wesentliche oder begriffliche Umgestaltung erlitten haben.

Machen wir uns an einem Beispiel deutlich. Wir brauchen nicht bis zur Sakuntala und Urwasi zurückzugreifen, um uns in eine fremde, nicht unmittelbar verständliche Welt versetzt zu sehen. Auch der uns zeitlich wie räumlich näher liegende geistige Boden, auf dem die griechische Tragödie erwachsen ist, ist uns ein so fremder geworden, dass wir uns nicht ohne gelehrte Führung auf demselben zurecht zu finden vermögen. Der griechische Polytheismus, die politischen wie die gesellschaftlichen Zustände des Landes, die dramatische Kunstform wie die Einrichtung der Bühne — alles gehört einem Kulturstadium an, für welches unsere Gebildeten keine Fühlfäden des Verständnisses noch der Sympathie mehr besitzen, und in dem sich nur die Gelehrten heimisch fühlen. In welchem Lichte muss unserem Theaterpublikum der Altar auf der Bühne — „auf dem Theater sogar sprachen die Griechen zu Gott“, wie Platen schön sagt — und der Chor erscheinen? Wie kann es von einer auf drei oder vier Personen zugeschnittenen Handlung oder von den Botenberichten über die Katastrophe ergriffen und — nach Aristoteles' Lehre — zu Furcht und Mitleid bewegt werden? Wie sehr namentlich die der griechischen Tragödie zu Grunde liegende Schicksalsidee unserm modernen Bewusstsein widerstrebt, hat sich deutlich an den Versuchen unserer eigenen Schicksalsdichter gezeigt. Selbst ihre unbestreitbare dichterische Begabung ist nicht im Stande ge-

wesen, diese antike Weltanschauung in unserer Literatur einzubürgern. Die Aufführung der Antigone zu Potsdam war demgemäss nichts als ein antiquarisches Curiosum und ohne die vermittelnde Mendelssohn'sche Musik würde die erhabene und herrliche Poesie des grössten griechischen Tragikers völlig kalt und spurlos an uns vorübergegangen sein, soweit nicht die Sitze des Theaters mit Gelehrten gefüllt waren[1]). Von dem antiken Lustspiele wollen wir gar nicht sprechen; hier ist die Kluft noch unendlich grösser, und wir zweifeln, ob es selbst dem ausschweifendsten Romantiker beikommen würde, uns durch eine theatralische Wiederbelebung der Wespen oder der Wolken zu erheitern. Platen hat in seiner Nachahmung der Aristophanischen Komödie ihr mit richtigem Takte und unverkennbarem Geschick einen modernen und nationalen Inhalt gegeben. Dessenungeachtet sind seine Gabel und sein Oedipus zwar dramatische Dichtungen, aber keine wirklichen modernen Dramen; sie sind nichts weniger als aufführbar und schliessen wie ihre antiken Vorbilder das Geheimniss ihres Verständnisses und ihrer Würdigung nur den Gelehrten auf. Selbst die metrischen Zauber ihrer Sprache sind nur für die Kenner erfassbar.

Nicht viel anders als mit der altklassischen steht es mit unserer eigenen mittelalterlichen Poesie. Erst wirkliches Studium giebt uns den Schlüssel zu dem Sinn und den Schönheiten der Nibelungen oder der Minnesinger. So beruht beispielsweise die Fabel im Armen Heinrich auf den Schrecknissen der uns bis auf den Namen fremd gewordenen Miselsucht wie auf dem Glauben an Heilmittel, welche heut zu Tage selbst aus dem Bereich des crassesten Aberglaubens verschwunden sind, und deren Anwendung mit unsern gegenwärtigen Rechtsbegriffen völlig unvereinbar ist. Es war daher ein augenscheinlicher Missgriff Longfellow's, dass er diesen Stoff in seiner Goldenen Legende von neuem bearbeitet hat; denn wenn derselbe schon uns Deutschen ein unverständlicher und widerstreben-

---

[1]) Wir können diese Behauptung des geehrten Verfassers nicht unterschreiben. In München wenigstens haben wir andere Erfahrungen gemacht: hier war nicht blos bei den Aufführungen der Antigone, sondern auch bei denen des Oedipus auf Kolonos das grosse Haus immer bis auf den letzten Platz gefüllt. Eine ähnliche Wirkung wird sicher die Elektra des Sophokles bewähren, deren Aufführung in Aussicht gestellt ist. Anders verhält es sich mit der Aristophanischen Komödie, die entschieden nicht mehr für unsere Zeit passt und deren Nachahmung durch Platen schon deshalb unglücklich ausfallen musste, weil Platen zu einem Lustspieldichter so ziemlich Alles, und vor Allem der Witz fehlte. D. R.

der geworden ist, so darf er natürlicher Weise in Amerika und England noch viel weniger auf nationale Erfassung und Theilnahme rechnen. Es versteht sich, dass wir dabei immer wieder von demjenigen Theile der Nation absehen, welcher durch gelehrte Erziehung die Kenntniss dieser verschiedenen Kulturperioden und damit die Fähigkeit erworben hat, sich in dieselbe hineinzudenken und hineinzufühlen. Wir Deutschen namentlich sind bekannt wegen der kosmopolitischen Leichtigkeit, mit welcher wir uns in alle poetischen und andern Voraussetzungen und Standpunkte hineinzuleben verstehen; unser geistiges Auge vermag sich allen Sehweiten anzupassen, und unser Herz schlägt in allen poetischen Zonen mit gleicher Wärme.

Für Shakespeare bedürfen wir jedoch nur ein Minimum dieses Talentes. Hier ist die Sachlage eine ganz andere als bei den Dichtern des klassischen Alterthums oder des Mittelalters. Wir leben noch in derselben Kulturperiode wie Shakespeare. Shakespeare steht an der Schwelle der neuen Zeit, und sowohl die äusseren wie die inneren Bedingungen, aus denen er hervorgegangen ist, sind unsern eigenen Zuständen noch keineswegs so unähnlich, als dass wir an seine Poesie nur durch gelehrte Vermittelung hinanzureichen vermöchten, eine wie grosse Bedeutung wir auch für diese in Anspruch nehmen mögen. Einiger Unterschied muss allerdings für die Tragödien, die Historien und die Lustspiele zugestanden werden — doch davon nachher. Shakespeare lebte wie wir in einem beschränkt monarchischen Staate, und sogar der Kampf zwischen absoluter Königsgewalt und der in vollständiger Unantastbarkeit gesicherten Volksberechtigung war noch keineswegs ausgetragen — wie bei uns. Das Volk war aber durchdrungen von Liebe zum Vaterlande wie zur Freiheit und verlangte nach thatkräftiger Mitwirkung an der Leitung seiner Geschicke und der Verwaltung der Staatsangelegenheiten — wie bei uns. Dieser Volksgeist spiegelt sich auch in Shakespeare's Werken ab, und es giebt kaum einen Dichter, welcher der begeistertsten Vaterlandsliebe einen unsterblicheren Ausdruck geliehen und das politische Ringen und Kämpfen des Volkes mit hellerem und umfassenderem Ueberblick poetisch verklärt hat. Shakespeare stimmt ferner mit unsern religiösen Anschauungen überein. Er ist ein protestantischer Dichter, denn die verblendeten Versuche, ihn zu einem Katholiken zu stempeln, müssen als völlig abgethan betrachtet werden und sind namentlich von Bernays im ersten Jahrgange dieses Jahrbuches ein für allemal glänzend widerlegt. Gleich der überwiegenden Mehrheit unserer heutigen gebildeten

Stände hält sich aber Shakespeare von der dogmatischen Auffassung der Religion fern; Theologie und Kirchenlehre sind ihm gleichgültig, wenn nicht widerstrebend. Der Schwerpunkt seiner Religion liegt vielmehr in der Sittlichkeit, und seine Sittlichkeitslehre ist so umfassend, so erhaben und geläutert, so ächt menschlich, dass sich die vorurtheilsfreien Anhänger aller Religionsbekenntnisse in ihr vereinigen können. Der Aberglaube, den der Dichter so meisterhaft poetisch zu verwerthen verstanden hat, ist durchaus volksthümlich und unser eigenes Fleisch und Blut; er ist auch für uns noch nicht gänzlich vergessen, zum mindesten uns nicht widerstrebend oder unsern Genuss an des Dichters Werken beeinträchtigend.

Derjenige Punkt, in welchem der Abstand zwischen uns und Shakespeare am grössten sein dürfte, ist ohne Zweifel die seit seiner Zeit vor sich gegangene Entwickelung und Anwendung der Wissenschaft. Shakespeare hatte allerdings noch keine Ahnung von Sanskrit und comparativer Philologie oder von dem Aufschwunge der Naturwissenschaften, so wenig wie von Dampfschiffen und Eisenbahnen, Telegraphen und Jacquardstühlen. Aber welche Bedeutung haben diese im Reiche der Poesie? „Mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staatswirthschaft macht man keine Gedichte,“ sagt schon Schlegel (Sämmtl. W. 6, 169). Es ist keine Frage, dass Shakespeare, wenn auch kein Gelehrter, doch auch in Bezug auf seine allgemeine Bildung und seine Kenntnisse auf der Höhe seiner Zeit stand und, wie bereits bemerkt, nichts weniger als unwissend war, wie Rümelin ihn darstellen möchte. Von seinem umfassenden und grossartigen historischen Sinne zu sprechen, hiesse nach dem, was namentlich Gervinus darüber gesagt hat, Eulen nach Athen tragen. Den eigensinnigen Zweiflern empfehlen wir namentlich eine Vergleichung zwischen Shakespeare's Römerdramen und Addison's Cato, obwohl bei absichtlich Blinden auch dieses Mittel nicht verfangen dürfte. An äusserlichen Kleinigkeiten, wie die, dass im Julius Cäsar die Uhr schlägt, darf man freilich so wenig wie an den bekannten geographischen und chronologischen Schnitzern — die böhmische Küste u. dgl. — Anstoss nehmen. Wer, wie Rümelin, diese Dinge dem Dichter zum Vorwurf macht, beweist nur, dass er den Kern nicht von der Schale zu sondern vermag[1]). Es darf dabei nicht ausser Acht gelassen

[1]) Ich kann nicht unterlassen, hieran zwar nicht eine *oratio*, aber doch eine *notula pro domo* zu knüpfen. Rümelin nimmt S. 89 u. a. grosses Aergerniss an dem Widerspruche, der darin liegen soll, dass Hamlet von dem

werden, dass diese *licentia geographica et historica* — denn es ist entschieden eine Licenz und nicht eine Unwissenheit — hauptsächlich in der Mährchenwelt der Lustspiele ihre Stelle hat, sowie dass bei etwaigen heutigen Aufführungen sich Manches davon mit leichter Hand beseitigen lässt, damit auch peinlichen Geistern kein Anstoss gegeben werde. Auf keinen Fall stehen Shakespeare's Vorstellungen und Kenntnisse von Welt und Erde im Widerspruch mit den unsrigen, etwa wie die homerische Weltkunde. Durch die Entdeckung von Amerika war der Ausschlag für den gegenwärtigen Stand unserer Erdkunde, soweit sie für die Poesie in Betracht kommt, gegeben, und wir vermögen auch in dieser Beziehung keine Gründe zu entdecken, warum Shakespeare veraltet oder für unsere Gebildeten ungeniessbar sein sollte. Noch Niemand hat an Schiller's sieben Kurfürsten Anstoss genommen, die sich wie die sieben Planeten um die Sonne stellen, obwohl wir heutzutage beinahe neunzig Planeten kennen; warum sollen wir Shakespeare geringere Nachsicht angedeihen lassen?

Von grösserem Belange, als diese Dinge, sind Shakespeare's Kunstform und seine Bühne. Dass schon die Kunstform hinreichend ist, uns den Geschmack an Werken der dramatischen Poesie zu verleiden, beweisen die französischen Tragiker. Ihre Zwangsjacke der aristotelischen Einheiten und das ermüdende Einerlei ihrer Alexan-

unbekannten Lande spricht, von dem Niemand zurückkehrt, während er doch eben erst seines Vaters Geist gesehen hat. Prof. Hebler in seinen jüngst erschienenen Aufsätzen über Shakespeare S. 148 meint, man brauche bloss zu unterscheiden zwischen gespenstischer und leibhafter Wiederkehr, und der Widerspruch sei gehoben. Diese Lösung ist mindestens sehr ungenau gefasst. Der Tadel des angeblichen Widerspruches selbst ist bereits 100 Jahre alt, und es sind mehrfache Versuche zur Beseitigung desselben gemacht worden, von denen Rümelin entweder keine Kenntniss besitzt oder die er absichtlich verschweigt. Für den zutreffendsten halte ich noch immer den in meinem Hamlet S. 185 vorgeschlagenen. Prof. Hebler erörtert S. 99 fg. auch ausführlich das Verhältniss des Belleforest zu der prosaischen *Hystorie of Hamblet* und kommt, theilweise genau aus den von mir S. XVI. und 267 angeführten Gründen, zu dem meines Wissens zuerst von mir gezogenen Schlusse, dass der *Hystorie of Hamblet* bereits eine dramatische englische Bearbeitung vorangegangen sei. Nur darin weicht er von mir ab, dass er noch an den sogenannten Vor-Shakespeare'schen Hamlet glaubt, dessen Existenz er sogar für ausgemacht erklärt (S. 102). In seiner Vorrede S. IV. bemerkt Prof. Hebler, dass er um der Kürze willen seine zahlreichen Vorgänger nicht so oft genannt habe, als er sonst gern gethan hätte; manche hätten ihm aber auch nicht zu Gebote gestanden. Zu welcher dieser beiden Kategorien ich gehöre, vermag ich natürlich nicht zu sagen.

driner würde an sich schon genügen, um sie von unserer heutigen Bühne auszuschliessen, selbst wenn nicht der bei Weitem gewichtigere Mangel an nationalen Stoffen und nationalem Sinne, an psychologischer Vertiefung der Charaktere und an Entwickelung der Handlung hinzuträte. Wie anders Shakespeare. An die Stelle der schlecht verstandenen und schlecht angewandten aristotelischen Einheiten hat er bekanntlich die höhere, innerliche Einheit der Idee gesetzt, womit unsere heutige Auffassung vom Wesen eines dramatischen Kunstwerkes noch vollständig übereinstimmt. Auch das Auf- und Absteigen der Handlung durch die fünf Akte und das Spiegelbild der Gegenhandlung, welches er die Haupthandlung werfen lässt, gelten noch heute für wesentliche Erfordernisse und Schönheiten des Dramas. Anstatt des gereimten Alexandriners bedient er sich des Fünffüsslers, und wir wüssten nicht zu sagen, welcher Vers sich auch bei uns besser für die dramatische Poesie eignen möchte als dieser, der von der Sprache des täglichen Lebens bis hinauf zum höchsten Gedankenfluge jeder Stimmung und jedem Gefühl Ausdruck zu leihen fähig und überdies wie kein andrer den Uebergang zu den prosaischen Partien Shakespeare's zu vermitteln geeignet ist. Es ist wahr, dass die Mischung von gebundener und ungebundener Rede und Hand in Hand damit die Mischung des Tragischen und Komischen den strengen Anforderungen, welche die Poetik an ein vollendetes Kunstwerk zu stellen hat, nicht entsprechen mag, und dass die moderne Tragödie, wenn in ihr nach Vischer's Ausspruch Shakespeare's Stil durch wahre und freie Aneignung des Antiken geläutert werden soll, diese Freiheit wird beschränken müssen; allein Shakespeare hat uns so an sie gewöhnt, dass wir keinen Anstoss daran nehmen, sondern auch hier die Hand des gewaltigen, bahnbrechenden Künstlers erkennen, welcher diese Abweichung von der strengen Regel zur Charakteristik von Personen und Ständen zu benutzen verstanden hat. Ein andrer Punkt, über welchen öfters und, wie Schlegel (6, 322) hinzusetzt, mit Recht Klage geführt worden ist, ist der häufige und springende Scenenwechsel, welcher für Shakespeare's Publikum wenig Störendes hatte, da auf seiner Bühne der Scenenwechsel bekanntermassen eigentlich nur dem Namen nach vor sich ging. Es mag sein, dass dieser Wechsel unsere Aufmerksamkeit bisweilen stärker in Anspruch nimmt als wir gewohnt sind, wie denn Shakespeare überhaupt in Bezug auf das Ineinandergreifen und die Motivirung des Einzelnen den Zuschauern manches zur Ergänzung überlässt und auf ihre eindringende Aufmerksamkeit rechnet. Dass man in dem Verlangen

einer sorgfältigen Motivirung auch zu weit gehen könne, giebt Gottschall selbst zu (Bl. f. lit. U. 1866, S. 165). Shakespeare's Stücke sind allerdings auf nichts weniger berechnet als auf die Denkfaulheit des Verdauungsschlafes, und wir würden uns nur ein Armuthszeugniss ausstellen, wenn wir, in unserm Verständniss obenein durch den modernen Bühnenapparat unterstützt, den Anforderungen des Dichters hierin weniger Genüge leisten sollten als seine Zeitgenossen. Beiläufig bemerkt, erblicken wir hierin auch ein Argument, wenn es dessen bedürfte, gegen die von Rümelin breitgetretene Behauptung, dass Shakespeare nur für die lüderliche adlige Jugend auf der einen und für den süssen Pöbel auf der andern Seite gedichtet habe. Was übrigens Shakespeare's Bühne anlangt, so widerspricht sie, trotz des unendlichen Abstandes ihrer immerhin halbbarbarischen Dürftigkeit gegen unsere scenische Ueberfülle und Ueberbildung, in ihrem Begriffe und Wesen keineswegs dem heutigen Theater. Sie ist eben der Ort, wo die Handlung sich abspielt, gleichviel ob in oder ausser dem Hause, in welchem Lande oder gar auf welchem Meere, und sie ist nicht wie bei den Griechen an den der Gottheit geweihten Vorplatz des Hauses oder wie bei den französischen Klassikern an das Vorzimmer (oder höchstens den Saal) des Palastes gebannt. Sie bestand auch nicht, wie die Bühne der französischen Mysterien, aus einem unabänderlichen, symbolischen Aufbau von Hölle, Erde und Himmel mit Seitengerüsten für die augenblicklich unbeschäftigten Darsteller [1]). Diese Bühnen sind von der unsrigen begrifflich verschieden; diejenige Shakespeare's ist es nicht. Shakespeare's Scene folgt wie die unsrige der Handlung, während bei den Griechen und Franzosen die Handlung an die Scene gebunden war und sich ihr anzupassen hatte.

Der Gang unserer Betrachtung führt uns jetzt auf dasjenige Feld, auf welchem vielleicht die meisten und heftigsten Vorwürfe und Angriffe gegen Shakespeare erhoben worden sind, wir meinen seine künstlerische Behandlung der Stoffe und das sprachliche Gewand, in das er sie gekleidet hat, seine Diction. Hier hat man ihm übertriebenes Pathos, Vorliebe für das Grelle und Grässliche, Unzüchtigkeit der Rede und des Scherzes, euphuistische Witzhascherei u. a. Schuld gegeben. Unsere Absicht ist es keineswegs, diese Seiten der Shakespeareschen Dichtweise zu rechtfertigen und ihnen die richtige Stellung im Organismus seiner Poesie anzuweisen — das haben bessere Männer vor uns mit unwiderleglichem Erfolge

[1]) *Demogeot, Histoire de la Littérature Française p.* 226 *sq.*

gethan. Unsere Aufgabe ist lediglich, zu untersuchen, ob hierdurch eine Ungeniessbarkeit Shakespeare's für unsere Gebildeten bedingt wird und ob hier der Richterspruch, dass er veraltet sei, gefällt werden müsse. Geben wir einmal zu, dass diese Vorwürfe ein gewisses Maass der Begründung besitzen. Mag sein, dass Shakespeare's Pathos an einzelnen Stellen (aber auch nur an einzelnen Stellen) übergewaltig ist und sich in Schwulst und Dunkelheit verirrt; mag sein, dass unser zarter oder schwächer besaitetes Nervensystem sich entsetzt von dem Augenausreissen Gloster's auf der Bühne abwendet und bei Shylock's Messerwetzen erbebt; zugegeben, dass unser feineres Anstandsgefühl — nicht unsere höhere Sittlichkeit — durch den zotenhaften Ton der damaligen, keineswegs Shakespeare allein angehörigen Unterhaltung beleidigt wird; zugegeben endlich, dass die Wortspiele und Witzgefechte wenigstens in dieser Ausdehnung unserm Geschmacke nicht mehr zusagen. Aber alles das trifft noch nicht den Kern der Shakespeareschen Poesie, und es hiesse das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn wir sie deshalb verwerfen und das Verdammungsurtheil über sie aussprechen wollten. Schlummert doch bisweilen auch der gute Homer. Hier ist vielmehr das Feld, wo der heutige Bühnenbearbeiter einzutreten und Shakespeare's Eigenheiten — oder vielmehr die Eigenheiten seiner Zeit — mit dem heutigen Zeitgeschmacke auszugleichen hat. Er mag, ja er muss, das Augenausreissen hinter die Scene verlegen und von einem Boten berichten lassen; er mag die Zoten streichen und die Wortspiele und Witzgefechte auf ein entsprechendes Maass zurückführen. Es wird damit dem Shakespeare nicht anders angerichtet als unsern eigenen Dramatikern, als Göthe und Schiller, von denen uns ja auch nur einmal als Curiosum ein Stück unzugerichtet vorgeführt wird. Ob es rhetorische oder euphuistische Längen, politische oder zotige Anstössigkeiten sind, welche vom Dramaturgen oder Regisseur als nicht zeit- oder bühnengemäss beseitigt werden, das ist von diesem Standpunkte aus einerlei. Nur Eins möchten wir dabei den Dramaturgen dringend an's Herz legen, dass sie nämlich lieber zu wenig als zu viel thun und stets der grossen Darsteller und Bühnenkenner Garrick und F. L. Schröder eingedenk sein mögen, welche Shakespeare auf der englischen und deutschen Bühne wieder eingebürgert und im Verlaufe ihrer Aufführungen sich den Originalen stetig genähert haben. Damit stimmen auch Schlegel's ausdrückliche Ansichten überein. „Lege doch Niemand," so äussert er sich 6, 253, „Hand an Shakespeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern:

es bestraft sich immer selbst." „Mir scheint," so bemerkt er bei einer andern Gelegenheit 6, 272, „bei Shakespeare durchaus keine Veränderung zulässig, ausser einigen geringen Auslassungen, die der Zeitgeschmack erfordert." Geneigt, wie wir sind, zu Gunsten des Zeitgeschmackes einen Schritt weiter zu gehen, können wir doch die Frage nicht abweisen, ob es denn eine so ausgemachte Sache ist, dass bei einer Discrepanz zwischen Shakespeare und dem heutigen Publikum das letztere überall und immer in seinem Rechte ist, und dass sich Shakespeare ihm unbedingt anbequemen muss. Der umgekehrte Fall hat nicht mindere Berechtigung. Shakespeare, der König aller Dichter, hat ein königliches Recht darauf, dass sich die Nachwelt in ihn hineinlebt, auch da, wo die augenblickliche Geschmacksrichtung ihm entgegenläuft. In den Shylock z. B. kann man sich bei gutem Willen recht wohl hineindenken, und das Messerwetzen geht nicht weiter über das gewöhnliche Maass des Tragischen hinaus als Tell's Apfelschuss. Allerdings sind diese Situationen insofern verschieden, als Shylock darauf ausgeht, an seinem Feinde eine fast an Mord streifende Rache zu üben, während Tell im Vertrauen auf seine Geschicklichkeit sich überzeugt hält, dass er seinem Kinde kein Haar krümmen werde. Shylock's grässliches Vorhaben wird jedoch für den Zuschauer dadurch gemildert, dass es vor versammeltem Gerichtshofe vor sich geht; wir haben die Beruhigung, dass die waltende Justiz den Ingrimm des blutdürstigen Wucherers in Schranken halten werde. Im Tell hingegen zittern unsere Nerven vor Furcht, dass die leiseste Zuckung des von den widerstrebendsten Empfindungen bestürmten Vaters „in jenes Augenblickes Höllenqualen" den Pfeil in das Haupt des eigenen Kindes ablenken könne. Offenbar thut hier auch die Gewöhnung das Ihrige; mit dem Motiv des Apfelschusses sind wir von Kindheit auf vertraut, und es hat daher für uns sein Grässliches verloren. In derselben Lage waren aber Shakespeare's Zeitgenossen bezüglich der Fabel von der Verpfändung des Pfundes Fleisch, und ihnen möchte vielleicht der Apfelschuss als das Grellere erschienen sein, wenn er ihnen in einem fremden Dichter entgegen getreten wäre. Sie waren freilich ein starknerviges Geschlecht.

Bei dem Hineindenken in Shakespeare kommt uns noch ein Umstand zu Statten, dass nämlich manche dramatische Figuren und Motive, obwohl im Leben ausgestorben, uns doch durch ununterbrochene Ueberlieferung völlig geläufig bleiben. Schon Schlegel hat es hervorgehoben (6, 216), dass es namentlich komische Motive

giebt, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können, und vom Hanswurst bemerkt er (6, 404), dass er als allegorische Person unsterblich ist und unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein kommt, wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt. Noch Niemand hat dem entsprechend an der Figur des Narren bei Shakespeare Anstoss genommen, wenngleich wir ihn nur vom Hörensagen kennen. Der Kreis unserer poetischen Erfahrung reicht eben räumlich und zeitlich weiter als der unserer Lebenserfahrung, eine Thatsache, die keineswegs bloss zu Shakespeare's Gunsten geltend gemacht werden soll, sondern die sich schon zu Shakespeare's eigener Zeit hinlänglich bewährt hat. So ist es, um nur Ein Beispiel anzuführen, allbekannt, dass die Blutrache in der Elisabethanischen Periode ein von den Tragikern vielfach bearbeitetes, ja geradeswegs ein Lieblingsthema war, trotzdem das englische Publikum keine andere als eine poetische Vertrautheit damit besass.

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so führen uns alle Erwägungen dahin, dass wir im Wesen der Shakespeare'schen Poesie Nichts zu entdecken vermögen, was sie für unsere Zeit veraltet oder für unsere Bühne ungeeignet erscheinen lassen könnte. Vielmehr weist Alles darauf hin, dass wir uns in allem Wesentlichen noch in voller Uebereinstimmung mit Shakespeare befinden, und dass seine grossen Dramen für die heutige Aufführung nur in verhältnissmässig unbedeutenden Nebendingen die vermittelnde Hand des Dramaturgen erfordern. Gottschall bringt aber noch ein Argument für Shakespeare's Veraltung bei, welches nicht aus dem Wesen seiner Poesie selbst geschöpft ist; das ist Shakespeare's gegenwärtige Stellung zur Bühne seines Vaterlandes. „Die im Ganzen spärlichen Aufführungen Shakespeare'scher Dramen auf den englischen Theatern," sagt er, „beweisen zur Genüge, dass der volksthümliche Theaterdirektor des Globetheaters für die Gegenwart in England seine Volksthümlichkeit eingebüsst hat und als ein aparter Besitz der gelehrten Welt betrachtet wird." Und wenn dem so wäre, ist es nothwendiger Weise die Schuld Shakespeare's? Ist es ein Beweis, dass Shakespeare nicht mehr für die gegenwärtige englische Bühne taugt, dass sie ihn überflügelt hat? Werden etwa die Lustspiele von Farquhar und Congreve, welche Gottschall unserem Geschmacke bei weitem entsprechender findet, häufiger aufgeführt? Im Gegentheil, etwa mit Ausnahme des *Double-Dealer*, kommen sie fast gar nicht mehr zur Darstellung, und eine Bühne, die uns damit zu erfreuen gedächte, würde von unserm Sittlichkeitsgefühl in die Acht

erklärt werden. Hat Gottschall vergessen, dass Farquhar und Congreve fast das äusserste Maass der auf der Bühne aufgetretenen Sittenlosigkeit erreichen? An ihnen sieht man erst, wie sittlich und gross Shakespeare ist. Der wahre Grund, warum Shakespeare gegenwärtig nicht häufiger aufgeführt wird, liegt in der noch immer andauernden puritanischen Abwendung vom Theater, die gerade in denjenigen Ständen Englands herrscht, welche zu Trägern der Bildung und Intelligenz bestimmt sind. Bühne und Theaterbesuch gelten ihnen für nicht wohlanständig, für freigeistig, für unvereinbar mit strenger Ehrbarkeit und gottgefälligem Wandel. Von diesem Standpunkte aus wird natürlich Milton über Shakespeare gestellt, und die Dissenters sind hierin fast noch unduldsamer und verrannter als die Hochkirche. Wie kann in einer mit so dicken theologischen Dünsten geschwängerten Atmosphäre dramatische Poesie und Kunst gedeihen? Von der Oper abgesehen, die in England wie überall eine eigene Stellung einnimmt, werden allerdings die englischen Theater vorwiegend von den untern oder losern Schichten der Gesellschaft besucht, die sich natürlich mehr an Sensationsdramen, niedrig komischen Lustspielen, witzigen Blüetten u. dgl. als an Shakespeare's erhabenen Gebilden ergötzen. Innere Gründe und die Erfahrung aller Zeiten beweisen, dass dramatische Dichtung, Schauspielkunst und Theaterpublikum Hand in Hand mit einander gehen, mit einander steigen und fallen. Wie ein grosser Theil des Publikums, so wendet sich auch der Hauptstrom der englischen Poesie selbst gegenwärtig von der Bühne ab. Die Dramatiker dieser Richtung schreiben mehr für Salon und Closet als für die Bühne; sie haben ein Stubendrama geschaffen, das uns unwillkürlich an die Stubenfliege erinnert. Schauspiele, welche wirklich zur Aufführung bestimmt sind, werden ausdrücklich als *acting plays* oder *for representation* bezeichnet. Die meisten heutigen Dramatiker wollen nicht wie Shakespeare nur gesehen, sondern im Gegentheil nur gelesen sein; sie arbeiten für das unsichtbare Theater, wie es Göthe genannt hat, aber ihr unsichtbares Theater liegt nicht, wie das Göthe'sche, im Reiche der freien, sondern der unfreien Geister. Göthe überflog im Faust die wirkliche Bühne, weil sie ihm zu viele Schranken auferlegte; diese englischen Dramatiker entfliehen ihr, weil sie ihnen zu frei ist. Oft hat es den Anschein, als machten sie aus der Noth eine Tugend und schrieben nur aus Unvermögen nicht für die Aufführung. Die in England alles überwuchernde Reflexion erstickt auch die höhere dramatische Dichtung. Joanna Baillie, die bedeutendste dramatische Dichterin des gegenwärtigen Jahrhunderts, be-

deutender selbst als die Mehrzahl ihrer männlichen Mitbewerber, verdankt ihre Bildung dem Studium Shakespeare's, so sehr, dass Walter Scott sie als den wiedergeborenen Schwan vom Avon besingen konnte. Aber auch ihre Stücke, obwohl für das wirkliche Theater bestimmt, konnten auf der Bühne nicht Fuss fassen, weil die Dichterin tendentiös zu Werke ging und es ihr an der lebendigen Kenntniss der Bühne und an Verbindung mit derselben gebrach. Wie irrig von vielen englischen Dichtern das Wesen der dramatischen Poesie aufgefasst wird, beweist die Thatsache, dass Wordsworth, Southey u. a. ihre erzählenden oder reflektirenden Dichtungen durch Einmengung des dramatischen oder richtiger dialogischen Elementes zu zieren und zu erhöhen geglaubt haben.

Bei so bewandten Umständen muss man sich nicht mit Gottschall wundern, dass Shakespeare bei seinen Landsleuten so wenig, sondern im Gegentheil, dass er so häufig aufgeführt wird. In der That haben bis heute alle Bühnen, die sich über das Maass des Gewöhnlichen zu erheben strebten, und alle Schauspieler, welche ihren Beruf wahrhaft als Kunst erfassten, sich vorzugsweise Shakespeare gewidmet, sich an seinem Marke genährt und an seiner Flamme entzündet. Zugleich haben sie durch ihre Shakespeare-Darstellungen stets ein gebildeteres Publikum herbeigezogen und sich der Theilnahme und Anerkennung der besten Geister zu erfreuen gehabt. Brauchen wir *Drurylane, Princess's Theatre* und *Sadler's Wells,* brauchen wir die Familie Kemble (mit Mrs. Siddons), die beiden Kean, Macready, Phelps, Fechter u. a. ausdrücklich namhaft zu machen? Es ist kein Zweifel, dass wenn die dramatische Dichtung und Kunst sich in England wieder zur vollen Höhe emporschwingen wollen, sie dies nur dadurch erreichen können, dass sie immer wieder an Shakespeare anknüpfen. Dabei muss ihnen freilich eine Aenderung in den gesellschaftlichen Zuständen zu Hülfe kommen; die theologischen Spinngewebe müssen ausgefegt und die beiden Popanze „*Cant*“ und „*Respectability*“ beseitigt werden.

Die uns gesteckten Gränzen gestatten uns nicht, die einzelnen Stücke durchzugehen und nachzuweisen, welche sich vorzugsweise noch für unsere Bühne eignen oder welche Abänderungen zu diesem Behuf mit ihnen vorzunehmen sind. Man könnte ein Buch darüber schreiben. Gottschall bezeichnet dies Geschäft als eine Aufgabe der Shakespeare-Gesellschaft, wie uns scheint, sehr mit Unrecht. Die Shakespeare-Gesellschaft würde sich damit eine sehr pedantische Bevormundung anmassen, gegen welche sich alle Betheiligten mit Recht auflehnen würden. Sie kann doch nur die Aufmerksam-

keit auf dieses oder jenes Stück lenken und zu Aufführungen oder beziehentlich Bühnenbearbeitungen anregen. Die Entscheidung steht bei den Theaterleitungen und schliesslich beim Geschmacke des Publikums. Es kommt uns auch gar nicht in den Sinn, wie Gottschall dies von der Shakespeare-Gesellschaft zu befürchten scheint, unserer Bühne den ganzen Shakespeare mit Haut und Haar aufmassregeln zu wollen. Damit sprechen wir keineswegs gegen Shakespeare, denn die Sache steht mit unsern eigenen, noch dazu viel jüngern Klassikern nicht um ein Haar anders. Wo werden denn Göthe's und Schiller's Lustspiele noch aufgeführt? Wie selten gehen selbst ihre Tragödien und Dramen, wie Clavigo, die natürliche Tochter, Götz, Tasso und Iphigenie oder Fiesco, Kabale und Liebe und die Braut von Messina über die Bretter? Wir kommen hier auf die bereits angedeutete Unterscheidung zwischen Tragödien, Historien und Lustspielen zurück. Dass es vor Allem Shakespeare's grosse Trauerspiele sind, welche wir auch unserer Bühne als höchste Aufgaben und Zierden erhalten wissen wollen, bedarf nach dem Bisherigen eben so wenig der ausdrücklichen Hervorhebung wie die Ausschliessung von Titus Andronicus, Timon von Athen und ein oder zwei anderen Tragödien. Was die von den Gegnern als „verzierte Chroniken“ gekennzeichneten Historien anlangt, so wäre es ein überflüssiges, weil schon wiederholt vortrefflich gethanes Werk, nachzuweisen, wie sehr in ihnen Geschichte und Poesie zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen sind, obschon wir zugeben, dass nicht alle auf gleicher Höhe der Komposition stehen. Die auch von Gottschall gewürdigte unvergessliche Gesammtdarstellung der Historien beim Shakespeare-Jubiläum zu Weimar hat gewiss bewiesen, dass ein wahrhaft gebildetes Publikum trotz des uns ferner liegenden Inhaltes von der geschichtlichen Grossartigkeit und poetischen Fülle dieser Stücke zu nachhaltiger Theilnahme begeistert zu werden vermag. Bringen wir auch die durch das Jubiläum erzeugte erhöhte Stimmung in Abzug, so bleibt doch so viel gewiss, dass die Historien noch keineswegs in die dramatische Rumpelkammer gehören. Richard III. wird beispielsweise noch lange ein Zugstück bleiben. Es kommt hierbei freilich Alles darauf an, ob man das Theater als eine blosse Amüsir- und Zeittödtungsanstalt, oder als ein nationales Bildungsmittel und einen Tempel der Kunst betrachtet. Von den Lustspielen endlich entspricht aus den entwickelten Gründen eine verhältnissmässig geringere Zahl als von den Tragödien den Anforderungen und Neigungen des heutigen Geschmacks, zumal von den italienisirenden Lustspielen aus des Dichters früherer

Periode. Es kann von den Zuschauern nicht erwartet werden, dass sie sich die philosophische oder ästhetische Erfassung dieser Schöpfungen in ihrer ganzen Tiefe zu eigen machen; allein zu einem unbefangenen Genusse ist dies auch keineswegs ein unentbehrliches Erforderniss. Was hindert die empfänglichen Zuschauer, dieselben als heitere und sinnige Gebilde einer tiefpoetischen, vielgestaltigen Mährchenwelt an sich vorübergehen zu lassen und sich an ihren bunten Elfen- und Menschenspielen zu erfreuen? Gerade das idealistische Lustspiel Shakespeare's scheint uns im Ganzen der Veraltung weniger ausgesetzt als gewöhnliche Intriguen- oder Charakterstücke. Man halte nur z. B. Molière's Geizigen, den Tartüffe u. a. dagegen. Die beiden Pole der Shakespeare'schen Lustspiele, der Sommernachtstraum und die Lustigen Weiber, sind uns bekanntlich durch ihre musikalische Ausstattung, beziehentlich Bearbeitung, ganz besonders nahe gebracht, und es ist schwer abzusehen, warum sie ohne dies dem Zeitgeschmacke gemachte Zugeständniss für ein gebildetes Publikum weniger willkommene Bestandtheile eines guten Repertoirs sein sollten. Einen polarischen Gegensatz erkennen wir in ihnen, insofern das erste sich fast ganz im luftigen Reiche der Geister, das zweite aber mehr als irgend ein anderes Shakespeare-sches Stück auf dem Boden der gemeinen Wirklichkeit bewegt. Wenn Gottschall meint, dass es in der Regel die derb possenhaften Stellen sind, welche eine Wirkung auf unser Publikum ausüben, während die feinen Nüancen der Charakteristik oder die lyrischen Stellen spurlos vorüber gehen, und dass Shakespeare's Stücke diesen Erfolg mit den Rüpelkomödien unserer Vorstadttheater zu theilen haben, so thut er sehr Unrecht, die Spitze dieses Vorwurfs gegen Shakespeare anstatt gegen das Theaterpublikum zu kehren. Seine Bemerkung ist sehr richtig in Bezug auf die poetische Empfänglichkeit der Gründlinge oder nach heutiger Terminologie der Paradiesbewohner. Das Verhalten der Gründlinge ist aber Shakespeare gegenüber kein anderes als allen andern Bühnendichtern gegenüber; im Faust nehmen auch die Kellerscene und die Hexenküche die lebendige Theilnahme des Heubodens in weit höherem Maasse in Anspruch als Faust's erhabenste Monologe. Sogar in Pitt und Fox ergötzen sich die Gründlinge mehr an der Unterhaltung des Herrn Snoughton mit seinem Papagai als an der Charakteristik der beiden Helden des Stückes. Soll man daraus folgern, dass Pitt und Fox als nicht mehr zeitgemäss von der Bühne verschwinden und *ad acta* gelegt werden müsse? Seit wann bilden denn die Gründlinge den

Maassstab, nach welchem die dramatischen Dichter und die Aufführbarkeit und Bühnenwirkung ihrer Werke bemessen werden?

Da nach dem Sprichworte Zahlen beweisen, so dürfen wir uns die im ersten Jahrgange dieses Jahrbuches mitgetheilten statistischen Angaben über die während des Jubeljahres 1864 stattgefundenen Shakespeare-Aufführungen nicht entgehen lassen. Leider beziehen sich diese Angaben nur auf die acht Theater zu München, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover, Karlsruhe und Weimar. Das Ergebniss derselben lässt sich am besten in folgende Tabelle zusammenfassen. Es wurden aufgeführt:

1. Macbeth, in München, Berlin (2), Dresden, Wien (2) = 6 Mal.
2. König Lear, München, Berlin (3), Dresden (2), Stuttgart (2), Hannover, Weimar = 10 Mal.
3. Othello, Berlin (3), Dresden (2), Wien (2), Hannover, Karlsruhe, Weimar = 10 Mal.
4. Hamlet, Berlin (4), Dresden (2), Wien (2), Stuttgart (2), Hannover (3), Karlsruhe, Weimar = 15 Mal.
5. Romeo und Julie, München (3), Berlin (6), Hannover (3), Karlsruhe = 13 Mal.
6. Julius Cäsar, Berlin (4), Wien, Stuttgart, Karlsruhe = 7 Mal.
7. Coriolan, München, Wien, Karlsruhe = 3 Mal.

---

8. König Johann, Berlin (4) = 4 Mal.
9. Richard II., Karlsruhe (2), Weimar = 3 Mal.

10a. Heinrich IV., Berlin, Wien, Hannover (2), Weimar = 5 Mal.

10b. Zweiter Theil, Weimar = 1 Mal.

11. Heinrich V., Weimar (2) = 2 Mal.

12a. Heinrich VI., Weimar (2) = 2 Mal.

12b. Zweiter Theil, Weimar (2) = 2 Mal.

13. Richard III., München, Berlin (4), Dresden, Wien (3), Stuttgart, Weimar (2) = 12 Mal.

---

14. Der Sturm, Karlsruhe (2) = 2 Mal.
15. Komödie der Irrungen, München, Berlin (8), Weimar = 10 Mal.
16. Viel Lärmen um Nichts, München, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover, Karlsruhe, Weimar = 8 Mal.
17. Sommernachtstraum, Berlin (6), Dresden (5), Wien (4), Stuttgart, Hannover = 17 Mal.
18. Kaufmann von Venedig, München (2), Berlin (5), Wien, Stuttgart, Hannover (3), Karlsruhe (3), Weimar = 16 Mal.

19. **Wie es Euch gefällt**, Dresden (3) = 3 Mal.
20. **Was Ihr wollt**, Berlin (3), Dresden, Wien (2), Karlsruhe (2) = 8 Mal.
21. **Der Widerspänstigen Zähmung**, München (2), Berlin (4), Dresden, Stuttgart, Hannover (2), Karlsruhe, Weimar = 12 Mal.
22. **Wintermährchen**, München, Dresden (3), Wien (3), Karlsruhe = 8 Mal.

Das ergiebt zusammen 22 Stücke und zwar 7 Trauerspiele, 6 Historien (wobei die zweiten Theile nicht besonders gezählt sind) und 9 Lustspiele mit einer Gesammtzahl von 181 Vorstellungen, wovon auf München 16, auf Berlin 58, auf Dresden 22, auf Wien 23, auf Stuttgart 10, auf Hannover 17, auf Karlsruhe 17 und auf Weimar 18 Vorstellungen entfallen. Wenn wir schon hierdurch einen ziemlich sichern Maassstab für den Geschmack unseres Publikums wie für die von Shakespeare auf der heutigen Bühne behauptete Stellung gewinnen, so würde doch eine Fortführung und Erweiterung dieser Statistik ohne Zweifel zu noch weit anziehenderen Ergebnissen führen. Wie tief z. B. der Hamlet in's Volk eingedrungen ist, wird durch die Thatsache bewiesen, dass er sich, freilich in sehr verstümmelter Form, sogar auf umherziehenden Marionettentheatern findet. Sehr lehrreich würde es auch sein, hiermit eine statistische Uebersicht über die Aufführungen Göthe'scher und Schiller'scher Stücke zu vergleichen.

So dienen also auch die äusseren Gründe zur Bestätigung der innern, aus Shakespeare's Poesie selbst hergeleiteten und befestigen ihrerseits unsere allseitig erwogene Ueberzeugung, dass Shakespeare noch immer als ein für unsere Gebildeten und unsere Bühne lebendiger Dichter betrachtet werden muss, und dass weder ein Grund vorhanden ist, ihn aus dieser Stellung zu verdrängen, noch auch eine Kraft, die das zu thun im Stande wäre. Es mögen immerhin Zeiten denkbar sein, zu denen er dermaleinst in dasselbe Verhältniss treten kann, in welchem die Klassiker des Alterthums zu der unsrigen stehen. Dass die sittlichen und ästhetischen Grundlagen der Poesie je über den Haufen gestürzt und durch andere ersetzt werden sollten, erscheint uns zwar schwer glaublich. Eben so wenig können wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, dass die Formen, Mittel und Absichten der dramatischen Dichtung eine begriffliche Umgestaltung erfahren sollten. Aber die beiden Sprachen, denen Shakespeare jetzt angehört, können bei ihrer tagtäglich fortschreitenden unmerklichen Wandlung in ein völlig verändertes Sta-

dium ihres Daseins treten oder durch eine neue Völkerwanderung in die Reihen der todten Sprachen hinabgestossen werden, so dass auch er mit ihnen aus den Sprachen und von den Schaubühnen der Lebenden verschwindet. Dergleichen ist möglich, wiewohl wir uns keine klare Vorstellung davon zu machen vermögen. Eines aber ist für alle Fälle sicher, dass Shakespeare selbst bei solchen möglichen Phasen der Kultur für Wissenschaft und Gelehrsamkeit niemals untergehen, sondern für sie ein Besitz auf immer bleiben wird. Theilen sich doch schon jetzt die Gelehrten mit den Gebildeten in ihn und weit entfernt, ihn nach Gottschall's Worten als einen „aparten Besitz" für sich zu beanspruchen, folgen sie im Gegentheile dem Sprichworte, dass getheilter Genuss doppelter Genuss ist. Die Früchte der gelehrten Beschäftigung mit Shakespeare kommen selbst Denen zu Gute, die sie verschmähen. Der Zweck dieser philologischen Behandlung ist einmal, die Werke Shakespeare's wo möglich in ihrer ächten Urform herzustellen — ein Approximativverfahren, für das allerdings kein Ende abzusehen ist, weil es an einem Richter fehlt, der über die Erreichung des Ziels endgültig entscheiden könnte — sodann aber das Verständniss herbeizuführen, welches die Zeitgenossen des Dichters von seinen Werken besassen und den Sinn aufzuschliessen, den dieser selbst in sie gelegt hat. Dazu kommt als eine weitere Aufgabe der literaturgeschichtliche Nachweis, in welchem Verhältniss Shakespeare zu seinen Vorgängern, seinen Zeitgenossen und seinen Nachfolgern steht, oder mit andern Worten, welche Stellung er in der Entwickelung der englischen Literatur einnimmt. Seine Quellen müssen nachgewiesen, seine Einwirkungen auf Bühne und Poesie dargethan und die Zeitbeziehungen in seinen Werken aufgehellt werden. Dass namentlich bei der Textkritik viel Spreu von der Tenne abfliegt, ist gewiss; allein das darf den Shakespeare-Gelehrten um so weniger zum Vorwurf gemacht werden, als uns auf Seiten der ästhetischen Erklärung und Kritik des Dichters der nämliche Uebelstand in kaum geringerem Maasse entgegentritt. Ueberdies wird dadurch wenig oder gar kein Schaden angerichtet; die Zeit ist ein mächtiger Worfler, und alle diese Spreu wird von ihr zu rechter Zeit in Vergessenheit verweht. Wollte Jemand den Einwand erheben, dass das philologische Studium Shakespeare's seinen Landsleuten zu überlassen, da wir Deutschen ohnehin schon mit philologischen Lasten überbürdet seien, so hiesse das eben so viel, als wenn man das gelehrte Studium des Sophokles oder des Homer den Griechen als ausschliessliches Recht oder ausschliessliche Pflicht zuweisen wollte. Wie das klassische Alter-

thum ein gemeinsamer Besitz aller gebildeten Nationen geworden ist, so auch Shakespeare. Das deutsche Volk aber ist der Atlas, welcher die Philologie der Welt auf seinen Schultern trägt. Wir Deutschen können Shakespeare nicht entbehren, ja wir können uns seiner nicht entäussern, selbst wenn wir wollten. Durch den Einfluss, den er auf unsere Literatur ausgeübt hat und fortwährend ausübt, ist er ohne Widerrede einer der Unsrigen geworden. Gottschall bezeichnet diesen Einfluss sehr richtig als einen rothen Faden in unsrer Literatur; er fügt aber hinzu, es sei nicht zu leugnen, dass derselbe im Ganzen kein heilsamer gewesen sei und beruft sich zum Beweise auf die Stürmer und Dränger, welche seiner Ansicht nach an Shakespeare untergegangen sind. Für jeden Unbefangenen ist im Gegentheil wiederholt und unwiderleglich der Beweis geführt worden, dass Shakespeare's Einfluss ein wohlthätiger gewesen ist, und dass unsere gegenwärtige dramatische Poesie auf seinen Schultern steht. Ohne Shakespeare wären selbst Göthe und Schiller nicht geworden was sie sind, und Göthe's allbekannte Selbstbekenntnisse stehen uns bei dieser Behauptung unangreifbar zur Seite. Sogar unsere zukünftige Bühnendichtung wird sich dem Studium Shakespeare's nicht entziehen können, und namentlich für die zu erhoffende Ausbildung eines nationalen geschichtlichen Dramas wird Shakespeare der sicherste und bedeutungsvollste Führer sein. Damit soll keinesweges einer sklavischen Nachahmung das Wort geredet werden, die mit dem Begriffe der Fortentwickelung an und für sich unvereinbar ist.

Wir kehren nach dieser Abschweifung nochmals zur Texterklärung und Textkritik zurück. Ein eingehendes Studium ergiebt die unzweifelhafte Thatsache, dass in der Reinigung, Herstellung und Erklärung des Textes seit der ersten Folio entschiedene und stetige Fortschritte gemacht worden sind, so dass der heutige Text der Urschrift Shakespeare's unbedingt näher kommt, als der von seinen Collegen Heminge und Condell veröffentlichte. Dass eine Thätigkeit, der ein solches Ergebniss verdankt wird, mehr ist als eine blosse „dilettantische Beschäftigung" — wie Gottschall will — und dass ihre Uebung auf streng methodischer Grundlage ruhen muss, wird gewiss kein vorurtheilsfreier Beurtheiler in Abrede stellen. Ueberdies haben wir in unmittelbarster Nähe Beispiele, aus denen die hohe Wichtigkeit dieser Textkritik auf das Schlagendste erhellt. So gut wie Shakespeare sind auch Lessing, Göthe, Schiller u. a. bereits Gegenstand der philologischen Behandlung geworden. Die anerkannt vorzüglichste Ausgabe von Lessing's Werken wird einem

unserer ausgezeichnetsten Philologen verdankt. Ist Lessing dadurch etwa zu einem „aparten Besitz der gelehrten Welt“ gestempelt worden? Haben sich etwa unsere Bühnendichter und Aesthetiker desshalb von Lessing abgewandt und sich gegen den gelehrten Herausgeber und seine Thätigkeit erklärt? Im Gegentheil haben sich vielmehr alle in einmüthigem Dankgefühl gegen ihn vereinigt und die dargebotene Gabe bestens in ihren Nutzen verwandt. Ebenso sind die Bemühungen des verstorbenen Professor Joachim Meyer um den Schiller'schen Text mit allseitiger Dankbarkeit aufgenommen und es ist allgemein bedauert worden, dass ihn der Tod vor der Vollendung der kritischen Ausgabe Schiller's abgerufen hat, deren Bearbeitung er sich zur Lebensaufgabe gestellt hatte. Dass diese kritische Textbehandlung sowohl dem Aesthetiker wie dem Darsteller die unentbehrliche Unterlage für ihre Thätigkeit liefert, liegt auf der Hand; aber auch umgekehrt wirken die letztern förderlich auf die Arbeit der philologischen Kritiker ein. Das Licht, welches der Aesthetiker über die Absicht des Dichters, über die Idee und Composition seines Werkes verbreitet, strahlt auch auf das Verständniss des Einzelnen und auf die Berichtigung des Textes zurück, und die theatralische Aufführung liefert gar häufig eine entscheidende Probe auf die Erklärungs- und Berichtigungsversuche der Philologen.

Gelegentlich der Texterklärung muss noch Eines Punktes Erwähnung geschehen, auf welchem dieselbe eine unmittelbar praktische Bedeutung gewinnt. Für unsere moderne Bildung sind bekanntlich die drei Hauptsprachen der civilisirten Welt eines der vorzüglichsten Unterrichtsmittel geworden, namentlich aber ist die englische Sprache und Literatur für unsere Jugend ein unerschöpflicher Brunnen intellektueller und ethischer Bildung, dessen Wasser um so erfrischender und kräftigender wird, je tiefer wir in ihn hinabsteigen. Ich kann über diesen Punkt um so kürzer hinweggehen, als ich mich an einem andern Orte ausführlich darüber verbreitet habe, und es bedarf kaum des ausdrücklichen Hinweises, dass Shakespeare als einer der grössten Meister und Bildner seiner Sprache und als der unbestritten grösste Vertreter seiner Literatur eine nicht zu unterschätzende, wachsende Wichtigkeit für unsere Jugendbildung erlangt hat. Wo kann aber ein Dichter schöner und dauernder thronen als in den Herzen der Jugend? Wir wüssten nicht zu sagen, wer den grössten und edelsten Dichter der germanischen Nationen auch in Zukunft auf diesem Throne ersetzen sollte. Hier

also ist seiner Lesung und Erklärung ein Feld von unmittelbarster und segensreichster Fruchtbarkeit eröffnet.

Wir kommen schliesslich zur ästhetischen Betrachtung und Auslegung Shakespeare's und finden, wenn irgendwo, so hier den glänzendsten Beweis dafür, dass er nichts weniger als veraltet ist, dass er vielmehr für uns noch volle, ja vielleicht noch höhere Geltung besitzt als selbst für seine Zeitgenossen. Unsere Aesthetiker sind von den verschiedensten Standpunkten an Shakespeare herangetreten: Schlegel vom romantisch-poetischen, Ulrici vom systematisch-philosophischen, Gervinus vom historisch-politischen, und andere von anderen. Wenn wir diese Ausleger sämmtlich von einer gewissen Einseitigkeit, die am Ende jeder Individualität anhängt, nicht freisprechen wollen, so fällt es nur um so bedeutungsvoller in's Gewicht, dass sie jeder von seinem besondern Ausgangspunkte aus zu dem übereinstimmenden Ergebniss gelangt sind, in Shakespeare den grössten Dichter wenigstens der neuen, wenn nicht aller Zeit zu erkennen und zu bewundern. Nun vertritt aber jeder dieser Aesthetiker die Denk- und Anschauungsweise von Tausenden, welche mit ihm in Shakespeare den Dichter sehen, der ihrem poetischen Ideal am nächsten kommt. Kann es einen zwingendern Beweis geben, dass die verschiedenen Richtungen unserer gegenwärtigen Kunst- und Weltanschauung, die romantische, die schulphilosophische, die historisch-politische u. s. w. sämmtlich in Shakespeare Platz finden, ja ihn noch nicht einmal erschöpfen? dass der Gedankeninhalt unserer Zeit in Shakespeare noch immer seinen höchsten poetischen Ausdruck findet? Das ist eine Thatsache, die sich nicht umstossen lässt, und die sich in Bezug auf unsere eigenen Klassiker wenigstens nicht in gleichem Maasse herausgestellt hat.

Der deutschen Aesthetik gebührt das Verdienst, in Shakespeare einen Dichter erkannt zu haben, welcher zu gleicher Zeit „Schöpfer und Bild der Regel“ ist. Den Genius Shakespeare haben auch Andere erkannt oder doch geahnt; die Erkenntniss des Künstlers Shakespeare verdankt die Welt den Deutschen. Unsere Wissenschaft hat die Gesetze seiner Kunst entdeckt, dargestellt und zugleich nachgewiesen, dass seine Kunstgesetze auch noch die unsrigen sind. „Shakespeare,“ sagt Freytag, selbst ein ausgezeichneter Bühnendichter, in seiner Technik des Dramas S. 5, „schuf das Drama der Germanen; seine Behandlung des Tragischen, Disposition der Handlung, Methode der Charakterbildung, Darstellung der Seelenprozesse bis zum Höhenpunkt, Einleitung und Katastrophe haben für diese Theile des Dramas die technischen Gesetze, welche noch uns leiten,

festgestellt." Er fusst daher fast überall auf Shakespeare und lässt seine Stücke als Beispiele und Muster für die Composition des Trauerspiels dienen, während er die Spanier und Franzosen nirgends heranzieht. „Schönheiten und Fehler des Calderon und Racine," fügt er hinzu, „sind nicht die unsern, wir haben von ihnen nichts mehr zu lernen und nichts zu fürchten." „Im Ganzen betrachtet," heisst es an einer andern Stelle S. 159, „hat Shakespeare die Form und den Inhalt auch unserer Stücke festgestellt. Auch in den folgenden Blättern muss immer wieder von ihm die Rede sein, deshalb werden hier nur einige Besonderheiten seiner Zeit und seines Wesens erwähnt, welche wir nicht mehr nachahmen dürfen."

So zeigt es sich, dass Shakespeare auch für unsere Bühnendichter — selbstverständlich auch für unsere Bühnenkünstler[1]) — noch heute als Führer und Vorbild dient, und dass von ihm die Erneuerung und Weiterführung auch unserer — ja aller — dramatischen Poesie und Kunst auszugehen hat. Seine Bedeutung für uns ist nach allen Richtungen viel mehr im Steigen als im Sinken begriffen, und je eingehender sich unsere Gebildeten, unsere Gelehrten und unsere Dichter mit ihm beschäftigen, desto mehr werden sie von der Wahrheit dieser Thatsache durchdrungen werden, desto williger werden sie sich beugen vor dem Dichter, dessen Tragödien nach Gottschall's eigenen Worten (Poetik 452) „das Wesen der Menschheit in ihrer Totalität erschöpfen."

---

[1]) Ueber das Verhältniss unserer Bühnenkünstler zu Shakespeare wollen wir einen der grössten unter ihnen für uns sprechen lassen. In dem kürzlich erschienenen Werke: „Heinrich Anschütz. Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken" u. s. w. (Wien, 1866) wird berichtet, dass Ludwig Devrient Anschütz einst folgenden Rath gegeben: „Spiele Du Helden, auf meine Verantwortung. Spiele aber nicht zu lange Schiller und Liebhaber, sondern mache Dich so früh als möglich an den Shakespeare. Da kannst Du die Leidenschaften der Menschen am besten studiren, und zur Ausführung hat Dir die Natur das Mark des Geistes und Leibes gegeben. Auch findest Du durch Shakespeare am besten den Uebergang zu älteren Charakteren bei kräftigen Jahren. Denn nichts ist für den Schauspieler gefährlicher, als Liebhaber spielen bis man nicht mehr kann." Anschütz'es Entwickelungen Shakespeare'scher Charaktere werden von einem Recensenten der Allgem. Zeitung ganz besonders der Beachtung des Realisten empfohlen.

Nachschrift.

Die von der geehrten Redaktion auf S. 103 hinzugefügte Bemerkung nehmen wir im Interesse der verfochtenen Sache bestens an. Sie kommt uns wesentlich zu Hülfe. Denn wenn nach den Münchener Erfahrungen selbst die griechische Tragödie dem unmittelbaren Genusse unserer gebildeten Stände noch nicht völlig entrückt ist, wie viel weniger kann dann von einer Veraltung Shakespeare's die Rede sein! Eine Ausgleichung der von uns aufgestellten Ansicht mit derjenigen der geehrten Redaktion scheint uns darin zu liegen, dass wir von der Annahme eines lediglich modern gebildeten Publikums ohne allen gelehrten Anflug ausgehen, während wir freilich zugestehen müssen, dass wenigstens in Deutschland ein solches Publikum schwerlich vorhanden sein möchte. Was Platen angeht, so haben wir uns über seinen Mangel an Witz — übereinstimmend mit der geehrten Redaktion — bereits in Wolfsohn's Nordischer Revüe Bd. 4, Hft. 1, S. 97 ausgesprochen.

Cordelia als tragischer Charakter.

Von

W. Oehlmann.

Einer der schwierigsten Shakespeare'schen weiblichen Charaktere ist unstreitig der der Cordelia. Was ist nicht Alles von Erklärern darüber vorgebracht, um den Dichter zu rechtfertigen oder mindestens zu entschuldigen, dass er ein so edles Wesen habe so Hartes dulden, ja untergehen lassen, und noch dazu ganz abweichend von der Erzählung, die er benutzte und worin sie nicht untergeht! Wie rauh, wie hart! Ist nicht hier dem Grässlichen, dem *μιαρὸν* eine Concession gemacht? So sagt uns denn der nüchtern-kalte „Realist" in seinen Shakespeare-Studien speciell vom Lear, der Dichter habe wirklich hier gefehlt; die erste Scene desselben sei, wie schon Göthe bemerkt, absurd, Stoff und Handlung des Stücks so kindermärchenhaft-schaurig, dass man es als Tragödie gar nicht ansehen könne; und dass die Lieblingstochter Lear's, die er doch längst gekannt haben müsse, ihr Erbrecht verliere, blos weil sie ihr Gefühl gegenüber den Hyperbeln ihrer Schwestern in einfache und etwas dürftige Worte kleide, sei eine Einleitung für ein Kindermärchen, nicht aber für eine erschütternde Tragödie. Cordelia werde im Gefängniss aufgehängt (wie Desdemona von ihrem Gatten erwürgt, Ophelia in Wahnsinn falle und sich ertränke), was lasse sich da von Gerechtigkeit reden! Es müsse doch ein entsprechendes Maass von Schuld voraufgehen; dass Cordelia dem alternden Vater, dessen Naturell sie kennen musste, mit ein paar

freundlichen Worten hätte entgegenkommen können, sei ein solches Maass von Schuld nicht.

Also, wenn Shakespeare auch nicht ganz als der „trunkene Wilde“ Voltaire's angesehen werden darf, ein klein wenig ist er es doch! Es ist gewiss gerechtfertigt, dass, ehe wir eine solche Auslegung unterschreiben, wir uns umsehen, ob es nicht andere, bessere gebe.

Ein anderer Shakespeare-Erklärer sagt uns, an die Menschheit, welche im Lear dargestellt werde, sei noch keine Cultur herangetreten; sie wisse noch von keiner Religionssatzung, keiner Erziehung, keinem Sittengesetz, und natürlich gehe in einer solchen Zeit auch eine herrliche Blüthe unter, die, der Himmel weiss durch welchen Glücksfall, aus dem allgemeinen Pfuhl als *Victoria regia* emporgewachsen ist, sobald der Schicksalswagen sich nur in Bewegung setze, und die Hufen seiner Rosse, mitleidlos darüber hinstürmend, sie zerstampfen — das Loos des Schönen auf der Erde ganz besonders in so roher Zeit. Gewiss, eine höchst bedenkliche culturhistorische Erklärung bei einem Dichter, der auf der Bühne dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt hat zeigen wollen, und der doch in einer ganz christlichen Zeit lebte; ja der in das Drama Lear so viele Züge verwebte, die eher einer uncultivirten Zeit angehören.

Ein dritter Erklärer, der ein christlicher sein will, sagt, nach christlichen Begriffen sei ein Märtyrertod kein Grässliches, vielmehr ein Erhabenes, ja Wünschenswerthes, und Shakespeare lebe in dieser Anschauung. Leider enthält dies aber wohl eine doppelte *petitio principii:* ist denn Cordelia wirklich so ganz schuldlos? und wenn sie es wirklich ist, für welche Märtyrerkrone stirbt sie denn? Doch nicht etwa, dass sie dem Vater das Königreich wieder erobern will oder sich ihr Drittel desselben? In ihre Hände war ja schon der Vater wieder gefallen, durch Nichts wird angedeutet, dass sie sich mit ihm nochmals in den Kampf hätte stürzen müssen. Man sage doch lieber gleich: die ganze Welt ist erbsündlich verdorben und insofern auch Cordelia nicht ganz rein; der Dichter habe sie also keineswegs zu hart behandelt, sondern nur ihr allgemeines Menschenprognostikon zur Erscheinung gebracht. Ich meine aber doch, wir könnten wohl verlangen, dass der Dichter uns eine solche Intention wenigstens etwas deutlicher zu erkennen gegeben hätte. Statt dessen rühmt sie sich sogar, dass sie Gutes gewollt habe und doch nicht die Erste sei, die dafür schwer dulde. Sie hätte hiernach aber vielmehr sagen müssen, dass sie die Kraft

zum Guten nicht gehabt habe und darum zu Grunde gegangen sei.

Ein vierter und auch wohl fünfter Erklärer meinen, allerdings, Cordelia ist schuldig; sie ist trotzig gegen ihren Vater, freilich nicht sehr, aber doch ein klein wenig; und sie ist nicht blos trotzig, sondern auch unpatriotisch; denn sie ruft den Feind in das eigene Heimathland. Unpatriotisch! das kommt erst im fünften Akt zum Vorschein, gewiss für den anerkannt grossen Meister in der Charakteristik eine eigenthümliche Art derselben, dass er einen seiner Charaktere sich erst so spät entpuppen liesse. Man wird also jedenfalls versuchen dürfen, diesen Unpatriotismus als Folge einer tieferen Ursache, nicht aber als Basis und Centrum der Charakteranlage zu begreifen. Und gar Trotz! Die engelsgute Cordelia trotzig? Das möchte doch wohl eher hinein- als herausgeheimnisst heissen.

Ein sechster Erklärer meint, Cordelia ist nur eine Nebenperson im Drama, und da darf man es mit der Zeichnung nicht so genau nehmen. Gewiss ein eigenthümliches Entschuldigungszeugniss für einen grossen Dramatiker. Und wie, Cordelia eine Nebenperson? sie, einer der Angelpunkte des Stücks? Das glaube wer mag! Und noch dazu erlaubt sich der Dichter, ihr Schicksal abweichend von der Ueberlieferung so schrecklich endigen zu lassen? Das gäbe denn also nicht nur eine fehlerhafte Charakterzeichnung, sondern sogar eine sonderbare Grille des Dichters bei derselben, und wir kämen somit wieder bei der Shakespeare-Studie des Realisten an, der Liebe des Dichters zum Krassen, oder mindestens der Nichtvermeidung desselben um eines tüchtigen Theatereffekts willen. Wem behagt wohl die Wahl zwischen dieser Scylla und Charybdis?

Da sagt uns endlich ein siebenter Erklärer (Kreyssig): In ihrer ganzen Strenge zeigt uns der Dichter die Thatsache, dass die äussere Welt der Kraft gehört und dem vom Verstande geleiteten Willen, nicht dem Gefühl; dass die Absicht wohl über den inneren Werth einer Handlung entscheidet, nicht aber über ihre äusseren Folgen. Wäre es denn unmöglich, dass der Dichter es wagte, nicht die Tugend und das Gute, natürlich nicht die im grossen Ganzen des Lebens auch sterblichen Augen sich offenbarende göttliche Vernunft, wohl aber die äussere Existenz eines einzelnen Vertreters derselben auf der Bühne, wie es im Leben täglich geschieht, dem tückischen uns unverständlichen Zufall zum Opfer zu bringen? Es wird diesem Erklärer, je mehr er sich in

die ergreifende Wiedervereinigung des genesenden Lear mit der Lieblingstochter vertieft, um so wahrscheinlicher, dass uns, mit Einem Worte, der Dichter hier einmal im Drama wie im Leben, dem uns unverständlichen Spiel dunkler Mächte überlässt, unter der Bedingung, dass in der menschlichen Seele die Macht des sittlichen Geistes um so souverainer, herrlicher walte.

Also doch eine Unerklärlichkeit auf der Bühne, die vor Allem klar sein, *à grands traits* malen soll, damit wir, die wir bei der Darstellung uns nicht lange besinnen dürfen, stets orientirt seien. Hätte uns der Dichter eine solche Intention nicht ein wenig deutlicher andeuten müssen? Und dann, wäre das nicht eine abgeschwächte Grausigkeit, die uns erheben soll dadurch, dass sie uns zeigt, es komme wohl mal mitunter so etwas vor? Gewiss eine sonderbare Art der Erhebung.

Aber dennoch ist dieser Erklärer meines Erachtens dem Richtigen nahe. Er hätte sich nur sollen von der Fährte nicht abbringen lassen, um das edle Wild zu treffen und nicht mit einem blossen kräftig-schlauen Verstandes-Reinicke vorlieb nehmen.

Suchen wir nach einem umfassenderen Standpunkte; vielleicht, dass es uns so gelingt, dem edlen Erze, das uns aus jedem Auftreten der Cordelia so zauberisch entgegen leuchtet, beizukommen und den Schatz zu heben.

Alle bedeutenderen Dichter lieben es, das Verhältniss von Gemüth und Verstand zum Ausgangspunkt ihrer Darstellungen zu nehmen: Gemüth, welches zwar kein Verstand ist, aber doch taktvoll so oft das Richtige trifft, freilich leider fast nur momentan ausreicht, indem es ohne den berathenden Verstand doch in verwickelteren, nicht sofort und auf Einen Schlag zu entscheidenden und zu lösenden Verhältnissen ebenso oft strauchelt; Verstand, welcher wohl nüchtern-kalt alle Verhältnisse richtig durchschaut, aber leider meist in das andere Extrem eiseskalter Härte versinkt. Die untergeordneteren von jenen Dichtern lieben es nun, die Uebermacht des Gemüths zu zeigen, also zu zeigen, wie ein kräftiges, gesundes, in sich harmonisch entwickeltes Gemüth auch bei nicht stark entwickelten Verstandeskräften doch sich zurecht findet, Zuversicht der halbe Sieg ist, kindlich richtig übt, was kein Verstand der Verständigen sieht etc. — das unerschöpfliche Thema der idyllischen Dichter aller Orten und Zeiten. Hingegen die grossen Dichter lieben die Kehrseite der Medaille, also zu zeigen, wie das vortrefflichste Gemüth doch ohne gleichmässig entwickelten Verstand der Sophrosyne entbehrt. So Sophokles in verschiedenen seiner weib-

lichen Charaktere, besonders dem der Deijanira, Lessing in seiner Emilie, die gegenüber dem Prinzen das rechte Wort nicht zu finden weiss, Göthe in seinem naiven Gretchen, Shakespeare in seiner Ophelia, der es ähnlich wie Lessing's Emilie ergeht gegenüber ihrem Bruder, Vater und Hamlet etc. Und das ist auch der Fall der Cordelia: sie ist zwar ohne Falsch wie die Tauben, aber nicht klug wie die Schlangen. Gleich in der ersten Scene wissen ihre klugen, aber hier eben nur klugen Schwestern die Schwächen ihres auf seine Königswürde dünkelhaft stolzen Vaters vortrefflich auszunützen — sie hingegen, die doch auch ihren Vater „längst kennen musste“, vermag ihr Herz nicht auf die Zunge zu heben, sie liebt und schweigt blos. Sie sagt ferner (IV. 4), nicht Ehrgeiz treibe sie in's Gefecht, sondern nur für die Wohlfahrt ihres Vaters sei die Rüstung erfolgt, ohne dass man erfährt, ob diese Rüstung nöthig war; sie erlangt ihn darauf wieder (IV. 7), und doch sehen wir sie (V. 2) in's Gefecht ziehen mit dem alten, schwachen, eben erst genesenen Mann. Wozu das? Will sie, die engelsmilde, ihre bösen Schwestern bestrafen? Sie sagt es nicht, und es passt auch nicht in ihren Charakter. Der Kampf ist also zwecklos, jedenfalls ohne klaren Zweck unternommen. Sie ist offenbar nicht geschaffen, in grossen Dingen zu wirken, grosse Unternehmungen zu leiten; und es ist nur ein matter Trost, den sich solche schwachen Charaktere selbst zu geben pflegen, dass sie, als sie bei ihrem nicht wohl überlegten Unternehmen in Gefangenschaft geräth, meint, sie sei nicht die Erste, die, Gutes wollend, doch das Schwerste dulden müsse. Mit Einem Worte, es ist der Fall von Lessing's Emilie, von der ihr Vater sagt: Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstück machen. Aber sie vergriff sich im Thone, sie nahm ihn zu fein, sonst ist Alles besser an ihr (als an uns). ......

Wir können einen so kurzsichtig-braven, ungelenken Charakter wohl bemitleiden, ja wir müssen dies thun um des vortrefflichen, pietätsvollen Herzens willen, das er zeigt; aber schwerlich werden wir sagen können, es sei von Cordelia die gehörige Klugheit gezeigt und es sei ihr etwas Anderes widerfahren, als wozu sie von Anfang an angelegt erscheint.

Aber wie, kann Mangel an Verstand eine tragische Schuld in sich schliessen?

Ich könnte hierauf antworten: Was die grössten Dichter aller Zeiten sich erlaubt haben, um tragische Charaktere zu schaffen, was ein Sophokles, Shakespeare, Lessing, Göthe gethan, um tragisch zu wirken und wobei sie uns zwingen, von den Gefühlen

der Furcht, des Mitleids durchbebt zu werden, ohne der Herabstimmung dieser Gefühle zu harmonischem Maass mit den Denkkräften zu entbehren, das muss ja wohl erlaubt sein zur Hervorbringung von solchen Charakteren. Doch will ich dies blos erfahrungsmässige Moment nicht ausschliesslich geltend machen. Ich frage weiter: Was ist denn jede Schuld im Grunde Anderes, als eine Unvollkommenheit gewisser Geisteskräfte im Verhältniss zu gewissen anderen kräftiger entwickelten, kräftiger sich geltend machenden? Und ist es nicht völlig gleich, ob jene schwächeren Geisteskräfte nun Gemüths- oder ob es Verstandeskräfte seien? Alle beide Arten von Geisteskräften müssen gehörig entwickelt sein, gehörig angestrengt werden, um ein Straucheln zu vermeiden. Ja selbst, wenn es nur möglich sein sollte, durch Leidenschaften (der Gemüthskräfte) schuldig zu werden, wer darf wagen, auf die so schuldig Gewordenen zuerst einen Stein zu werfen, wenn es denn durchaus auf ein Steinwerfen ankommen soll? Aber, wer will denn sagen, ob z. B. Macbeth, aus masslosem Ehrgeiz handelnd, blos sein Gewissen übertäubt habe, oder ob nicht auch und vor Allem seinen Verstand? Denn nur ein unvollkommener, seinem starken Ehrgeiz gegenüber zu schwacher Verstand konnte sich bei den ihm gewordenen zweideutigen Prophezeihungen beruhigen. Jede solche Unvollkommenheit setzt somit eine Disharmonie zwischen den Denk- und Gemüthskräften voraus. Der geistigkräftige und zugleich harmonisch entwickelte Mensch strauchelt nicht, geht letztenfalls nicht tragisch, sondern heroisch, reinschön unter. Die tragische Wirkung muss also vielmehr ganz wo anders gesucht werden, als darin, dass wir einen Charakter als „schuldvoll" durch seine Leidenschaften erkennen. Sie besteht offenbar darin, dass wir einen in einer oder in mehreren Beziehungen wahrhaft gross und edel angelegten Charakter doch in anderen Hinsichten so endlich, so unvollkommen, so durch Schwächen entstellt erblicken. Ach, und dass er nach diesen Schwächen Schlimmstes, oft selbst das Todesfeuer ertragen muss, um zur Harmonie geläutert zu werden! Wir fragen, ob nicht in allen diesen Beziehungen Cordelia ein solcher und sogar hochtragischer Charakter ist? Wir meinen, es könne darüber nicht der mindeste Zweifel obwalten.

Haben wir aber diese Ueberzeugung, und sie wird uns durch eine scharfbeobachtende Psychologie beigebracht, so kann es uns nicht befremden, dass ein Charakter, der alle Gemüthstugenden besitzt, wie Cordelia, doch zu einem tragischen wird, weil ihm

Vernunft fehlt; denn diese besteht darin, dass „erst unter dem erhellenden Lichte des Verstandes die Gemüthskräfte des Wohlwollens, Vertrauens,“ Gewissens, der Pietät etc. „zu der göttlichen Frucht der Vernunft reifen“. (Conf. Huschke, Schädel, Hirn und Seele.)

Wir stehen vor einem grossen, durch die naturwissenschaftliche Psychologie erkannten Gesetze, das wir ehrfurchtsvoll anzuerkennen haben.

Dennoch können wir von den vorstehend verworfenen Ansichten einige Gesichtspunkte gelten lassen. Zunächst ist es richtig, dass es viel unleidlicher sein würde, fände die „Verblendung“ der Cordelia bei einem männlichen Charakter statt; denn der Unterschied der männlichen von der weiblichen Psyche besteht darin, dass vom Manne, wo er handelt, immer vorzugsweise gefordert wird, er solle klar handeln, d. h. mit Verstand; er solle also vor Allem jede verschwommene Auffassung seiner Umgebung und jede Kurzsichtigkeit seiner „Intelligenz“ vermeiden, und nur die Blendung durch eine sehr heftige Leidenschaft lässt uns einen männlichen, sonst mit vorzüglichen Gemüthseigenschaften ausgestatteten Charakter doch als tragischen anerkennen, ungeachtet wir an ihm, dieser heftigen Leidenschaft gegenüber, Klarheit der Beobachtung und des intelligenten Nachdenkens vermissen. Hingegen ein Weib mag weniger Intelligenz zeigen, wenn sie nur Gemüthstiefe besitzt. Hier hat also ein Dichter selten nöthig, selbst den wirklichen Mangel an Verstand durch eine betäubende Leidenschaft zu verdecken.

Sodann können wir zugeben, dass die herrliche Cordelia mit ihrer Gemüthstiefe ausgereicht haben würde, hätte ihr Leben keine ausserordentlichen Erschütterungen erlitten. Allein in den durch Lear's Verblendung entstandenen Strudel hineingerissen, „in Mitleidenschaft gezogen“, reichte ihr blosses Gemüth nicht aus. Es fällt somit ihr Untergang eben so sehr wie in sie selbst auch in ihre Umgebung. Dieses Zusammenwirken von eigener Charakteranlage und Umgebung des Charakters ist be' :ntlich von grossen Dramatikern, namentlich Schiller, stets als wesentlich festgehalten worden, um ein tragisches Geschick hervorzubringen und tragische Wirkungen zu erzielen. Insofern die Unvollkommenheiten tragischer Charaktere durch ihre Umgebungen erst recht an's Licht gebracht werden, wird unsere Furcht wie unser Mitleid für sie nur gesteigert.

So stehen wir denn Cordelia gegenüber vor einem nach allen Beziehungen tief angelegten und ausgeführten tragischen Charakter, dem als solchem nur ein Missverstehen nicht gerecht werden könnte. Zugleich aber meinen wir (und das scheint fast noch wichtiger), es eröffne sich uns durch die dargestellte Auffassung eine weite Perspektive auf ein ganzes Stück Aesthetik und Metaphysik, ja vielleicht selbst Ethik.

Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet.

Von

Friedr. Theod. Vischer.

Eine Erscheinung wie die „Shakespeare-Studien“ von G. Rümelin musste einmal kommen, war längst Bedürfniss. Man meinte über den unkritischen Cultus des grossen Dichters hinauszusein und man war es noch nicht. Man stand noch immer auf dem Boden der Voraussetzung und die Voraussetzung hiess: in Shakespeare's Werken muss Alles vollkommen sein; sie wurde zum Vordersatz eines Schlusses, dessen weitere Glieder lauteten: hier scheint etwas unvollkommen (unmotivirt, unzusammenhängend, geschmacklos u. s. w.); da aber diese Unvollkommenheit nach der Prämisse nur Schein sein kann, so muss sie hinauserklärt, Vollkommenheit muss hineinerklärt werden. Die willkommene Wache für das Schmuggelgeschäft des Hineinerklärens, Zurechtlegens, Beschönigens war von der gefährlichen Wahrheit ausgestellt, dass das Innerste des dichterischen Schaffens ein unbewusstes Thun, dass es Recht und Aufgabe des Philosophen ist, in den hellen Begriff zu fassen, was dem Dichter selbst in seiner letzten Bedeutung dunkel blieb. Es versteht sich, dass die ehrliche Unehrlichkeit zugleich Schulvornehmheit war; wo es nichts einzudeuten, umzudeuten gab, wurde wenigstens aufgeschraubt, mit ästhetisch-philosophischer Phrase der Mund voll genommen, der schlichte Shakespeare in einen Dozenten, sein natürlicher Gang in Paradeschritt verwandelt. Man war

seit Lessing und Herder mit der Verstandes- und guten Geschmackskritik des vorigen Jahrhunderts fertig, sie war zu Grabe getragen und man vergass, zu fragen, ob die wohlweise Alte mit der grossen Brille nicht doch auch Einiges recht gesehen habe. Gewiss hatte sie Unsinn gefunden, wo nur der holde Wahnsinn der Phantasie, Schwulst, wo nur Gluth, Rohheit, wo nur Kraft zu finden, Verletzungen des wahren Gefühls, wo nur das falsche oder von Begriffen einer bestimmten Zeit und Gesellschaft bestimmte verletzt ist, gewiss aber hatte sie nicht durchaus, nicht immer Unrecht, wenn sie auf dem Lichtkleide Shakespeare's einzelne grosse Flecken fand, die da heissen: aberwitzig, versalzen, wüst, widrig, ekelhaft; gewiss irrte sie, wenn sie ihn für ein wildes Genie erklärte, und gewiss irrte sie doch nicht, wenn sie ihm mehr Geschmack wünschte. Ich gebe es der Shakespeare-Forschung als eine sehr interessante Aufgabe anheim, diesen Punkt zu ausdrücklicher Untersuchung noch einmal vorzunehmen. Wir haben längst Schönheitssinn und Geschmack unterscheiden gelernt, wir wissen, dass ein Künstler und Dichter sich zur höchsten Schönheit erheben und doch häufig gegen Tact und Maass verstossen kann; man denke nur an Mich. Angelo, der unsrem Dichter so nah verwandt ist; wir können also bei aller Pietät doch mit aller Schärfe der Kritik vorgehen, um so freier, da für Shakespeare überdies die eigenthümliche Mischung der Bildungselemente in seiner Zeit und seinem Vaterland ganz besondere Entlastungszeugnisse beibringt, denn in der That, Shakespeare's Flecken sind weit mehr Flecken der Epoche, als seine eigenen. Ein sehr feiner Sinn für richtige Unterscheidung wäre freilich gefordert; Shakespeare hat z. B. Bilder von ungeheurer Kühnheit, seltsam traumhaftem Feuerschein, die jeder Johnson und Voltaire heute noch nur absurd, Jeder, der Phantasie hat, nur gross und herrlich finden wird. — Ich kehre zu meinem Ausgang zurück und sage: es ist nur ganz in der Ordnung, dass endlich Einer kommt, ein Realist (wie sich der Verfasser auf dem Titel nannte, als seine Studien zuerst im Morgenblatt erschienen), und dem kritiklosen Cultus, der Alles zurechterklärenden ästhetischen Speculation in's Gesicht wirft: ihr seid unnatürlich; versucht es einmal und, wo etwas keinen guten Sinn geben will, denket einfach: es wird halt eben nicht recht sein; hört auf, euern Mann absolut zu nehmen, fragt erst einmal genauer, unter welchen geschichtlichen Bedingungen er lebte, und vergesst nie, dass er ein Mensch war. Ich wüsste gleich noch einen Dichter zu nennen, dessen blinde Verehrung auf eine Höhe gestiegen ist, dass nachgerade

„Studien eines Realisten“ auch Noth thäten: es ist Dante. Wo ist er wahrer Dichter? Wo ist er scholastisch, wo peinlich dunkel, wo abgeschmackt? das müsste bei dem grossen Wanderer durch Hölle und Himmel auch einmal genauer genommen werden, als bisher. Es bedarf keines Wortes weiter, dass wir hier ein bekanntes Gesetz nothwendiger Reaktion gegen Uebermaass einer Action vor uns haben, wie solches in aller Bewegung und Entwicklung wirkt. Aber auch das ist keine Neuigkeit, dass die Reaktion ihrerseits selbst in's Uebermaass zu fallen pflegt, dass sie gern das Kind mit dem Bad ausschüttet. Es ist ein sehr gefährliches Verhalten, wenn man einen Dichter mit dem leitenden Gefühle des Widerwillens gegen seine blinden Verehrer und hochtrabenden künstlichen Ausleger zur Hand nimmt; nur zu leicht wird die Missstimmung gegen die Unnatur dieser Korybanten sich als eine zerpflückende, entblätternde, duftabstreifende, grobe Verstandesstimmung auf den Gegenstand selbst werfen; nur zu leicht wird man die Stösse, die rückwärts gegen die Leute hinter unsrer Schulter, die Lebtagaufschlagenden Bewunderer gemeint sind, vorwärts gegen das arme Buch führen; man wird Mephistopheles sein, auch wo Faust keine Abkühlung verdient, und Verachtung geschraubten Geistes wird leicht in Geistesverachtung umschlagen. Nicht blos dem Dichter, wirklich doch auch denen, gegen die man zunächst Recht hatte, wird dann Unrecht geschehen. In der That, eine Philosophie der Kunst giebt es und soll es geben; nicht dass sie Inhalt und Form eines Kunstwerkes in ihre höhere, wissenschaftliche Sprache fasst, ist ihr Fehler, sondern wenn sie es thut, ehe sie einfach empirisch aufnehmend, prüfend den ganzen Bestand des Objectes sich zu eigen gemacht hat, dann verfällt sie in die Schuld der Abstraktion und des Formalismus. An dieser schlichten Arbeit ist man lange gewesen, ehe der Realist auftrat; ich habe sehr viel zugegeben, als ich vornherein den Stand unsrer heutigen Shakespeare-Forschung noch in unbestimmter Allgemeinheit als den eines unkritischen Cultus bezeichnete. Ueber die romantische Jugend- und Affenliebe wenigstens sind wir gewiss hinaus. Doch es ist wahr, gesammelt, zusammengerückt, als klare Loosung ausgesprochen ist der Vordersatz aller Kritik: seht euch einmal euren Gegenstand darauf an, ob er nicht möglicher Weise auch unvollkommen, fehlerhaft sei, nehmt ihn einmal einfach natürlich, menschlich! — fest und straff ohne Scheu herausgestellt ist dieses befreiende Wort zum erstenmal von Rümelin, und seine Studien hätten nicht das Aufsehen gemacht, wenn sie nicht in eine dunkel gefühlte Lücke getreten wären. Unsre histo-

rische Forschung, so tüchtig sie auch im Zug ist, und unsre kunstphilosophische Analyse lagen doch bis jetzt noch zu unvermittelt auseinander und die letztere wurde daher dem eignen besseren Willen zum Trotz oft genug zur Construction; man reducirte auf Begriffsform, ehe man recht gelesen hatte. Natürlich könnte nun dem Bekämpfer dieser Incongruenz nichts Unglücklicheres begegnen, als wenn er auf demselben lahmen Ross ertappt würde, wenn sich zeigte, dass auch er urtheilt, ehe er recht angesehen hat; denn er würde nun gerade in dem Punkte schwach befunden, worin seine Stärke, seine Rüstkammer liegt. Es könnte sogar geschehen, dass sein Standpunkt, der Grundsatz der Freiheit von Vorurtheil, selbst zum Vorurtheil werdend und mit solcher Ungenauigkeit in Kenntnissnahme des Materials verbunden, ihn wirklich geradezu in die Laster hineinführte, die er in seinen Gegnern bekämpft, die Unnatur, die Gesuchtheit, die Künstlichkeit und Gequältheit der Auslegung, die Construction statt der Analyse, freilich dann die umgekehrte Construction: das Construiren des Destruirens. Rümelin bemüht sich um wirkliche Unbefangenheit, die Schrift hat warme Stellen, Zeugnisse wirklicher Liebe und Pietät; eine der schwersten Blössen des Dichters, das Wüste, Rohe, Widerliche, Aberwitzige, wovon er nicht freizusprechen, ist nur zu wenig benützt, jene Aufgabe, die ich als eine sehr gegebene vorhin bezeichnet habe, nicht fest genug in die Hand genommen; wie er sich aber durch die bezeichneten Gefahren geschlagen, die er zu umschiffen hatte, davon möge für diesmal seine Beurtheilung des Hamlet eine Probe ablegen.

Rümelin's Meinung ist bekanntlich, Shakespeare habe Scenenweise, Stückweise gearbeitet und es sei ihm „der Effekt der einzelnen Theile überall wichtiger gewesen, als der kunstvolle Faden des Ganzen". In Anwendung auf den Hamlet lautet dies: hier waltet im Wesentlichen der reine Zufall; d. h. nicht etwa: es greifen manche Zufälle in die Handlung ein und entsteht die Frage, wie dies mit dem Begriff eines waltenden Schicksals zu vereinigen sei, sondern es heisst: das Stück ist in seinen Theilen vom subjectiven Zufall zusammengeweht; ihr stosst auf einen Schein von Widersprüchen, von Confusion in dieser Tragödie: gebt euch keine Mühe, ihn zu klären, es ist nicht Schein, es ist so, aber eben nur des Dichters eigne Confusion, sein eigner innerer Widerspruch!

Mangel an Einheit wird natürlich vor Allem den Charakteren, und in erster Linie dem Charakter der Hauptperson vorgeworfen. Rümelin nimmt nun die schon von Andern, namentlich von Schip-

per („Shakespeare's Hamlet, ästhet. Erläuterung" u. s. w.) ausgesprochne Behauptung auf, Hamlet sei nicht unschlüssig. Er setzt hinzu „und sogar feig". Dieser Zusatz ist verwirrend und erleichtert auf schiefe Weise dem Realisten seine Polemik gegen die gewohnte, verbreitete Auffassung. Meines Wissens hat noch Niemand, der Hamlet als unschlüssigen Melancholiker auffasste, ihn auch für feig genommen; ja man hat kaum ihm selber Recht gegeben, wenn er selbst sich sagt, das zu genaue Bedenken des Ausgangs, das er sich vorrückt, enthalte stets nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit. Also nur: Unschlüssigkeit. Nun sehe man aber denn doch zu, wo die Künstlichkeit, wo die Gesuchtheit, die Gequältheit, die Pikanterie, die Unnatur der Auslegung ist, wo die schlichte, die natürliche Auffassung! Ein Dichter führt uns einen Prinzen vor, der gleich zu Anfang, da er zwar nur einen Theil der begangenen Frevel kennt, den andern erst dunkel ahnt, da er aber doch bereits widerrechtlich aus der Thronfolge gedrängt ist, nicht an Reagiren denkt, sondern unter Seufzern und Klagen der tiefsten Schwermuth bedauert, dass der Ewige sein Gebot gegen Selbstmord gerichtet habe; des Vaters Geist erscheint, offenbart ihm das grössere Verbrechen, legt ihm mit furchtbar ernster Mahnung die Pflicht der Blutrache auf und was ist nach den nächsten Aeusserungen der Aufregung, der Empörung sein erstes, als klares Merkzeichen für den Leser und Zuschauer den ersten Aufzug abschliessendes Wort der Reflexion, der unwillkürliche, unfehlbare Ausdruck seiner Selbsterkenntniss?

> Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,
> Dass ich zur Welt, sie einzurichten, kam!

(„Schmach und Gram" für *cursed spite* — von Schlegel noch schwach übersetzt). Nachdem er beschlossen, sich wahnsinnig zu stellen, diese seine Rolle auch angetreten, thut er in der Richtung zum vorgezeichneten Ziele über drei Akte hindurch nichts, als dass er dem König das unfreiwillige Geständniss seiner Schuld entlockt; er thut nicht nur Nichts, sondern das volle Gegentheil vom richtigen Etwas, indem er auf jede Weise den Feind zur Gegenwehr reizt; in drei Monologen, im zweiten, dritten, vierten Akte macht er sich die heftigsten Vorwürfe über seine Unthätigkeit, hetzt, spornt, peitscht sich durch jede Selbstbeschimpfung zur That; der dritte dieser Monologen, veranlasst durch den Zug des Fortinbras nach Polen, ist sogar erst in der zweiten der uns bekannten Redaktionen

in einer Weise eingelegt, dass man nur zu deutlich die Absicht des Dichters merkt: Hamlet ist mit Rosenkranz und Güldenstern auf der Reise nach England, begegnet den norwegischen Truppen und schickt seine Begleiter voraus mit den Worten: „ich komme sogleich nach, geht nur voran,“ um — seinen Monolog halten zu können, — eine Störung der Illusion, die gerade bei Shakespeare's gewohnter fester Einhaltung derselben recht auffallen muss, aber ein Fehler, der nur um so nachdrücklicher zeigt, wie viel dem Dichter daran lag, dass sein Hamlet richtig verstanden werde; kurz vorher ist ihm der Geist des Vaters zum zweitenmal erschienen, „den abgestumpften Vorsatz zu schärfen,“ und hat damit die Frage des Sohnes bejaht:

> Kommt ihr nicht, euren läss'gen Sohn zu schelten,
> Der Zeit und Leidenschaft versäumt zur grossen
> Vollführung eures furchtbaren Gebots?

(*laps'd in time and passion* — wohl richtiger:

> Der, sich in Zeit und Leidenschaft verlierend,
> Die grosse That, die furchtbar streng befohlne,
> Versäumt. —)

Und der Mann soll nicht unschlüssig sein! Es ist dem Dichter nur so passirt, wenn es so aussieht! Wenn das nicht Unnatur künstlicher Auslegung ist, dann weiss ich nicht mehr, was von nun an natürlich und was unnatürlich heissen soll! Doch hören wir die Gründe. „Kein unbefangener Leser wird einem Mann, der im Verlauf des Dramas, ehe er seinem Hauptgegner den Todesstoss versetzt, noch gleichsam *en passant* vier weitere Personen tödtet, der einem Gespenst, vor dem die Kriegsleute ängstlich zurückbeben, kühn entgegentritt und in die Einsamkeit nachfolgt, der auf ein enterndes Raubschiff allein vor der Zeit hinüberspringt, dem es keine Ruhe lässt, dass ein Anderer für einen tüchtigeren Fechter gehalten werden soll, der in jedem Worte, das er spricht, von Geist und Feuer sprüht, einen Hans den Träumer, einen aus Reflexion und Unentschlossenheit zum praktischen Handeln unfähigen Charakter erkennen.“

Es ist wahr, dass die Verbindung dieser Züge mit dem der Unschlüssigkeit, Unthätigkeit einen Anschein von Widerspruch mit sich führt, und gewiss das leicheste Mittel der Lösung besteht darin, zu leugnen, was mit deutlichen Buchstaben geschrieben steht. Rümelin beruft sich hierfür nicht nur auf die genannten einzelnen

Beispiele von Muth und energischer Leidenschaft; er behauptet positiv, Hamlet handle ununterbrochen im ganzen Stück; sich wahnsinnig stellen sei auch ein Handeln und zwar ein sehr intensives und anstrengendes. Wir Andern meinten, da, wo handeln heisst: einen Mörder niederstossen, sei sich wahnsinnig stellen, den Mörder leben und rüsten lassen, obwohl in anderer Beziehung relativ immerhin auch ein Handeln, doch eben kein Handeln. Wie verhält es sich aber mit der wiederkehrenden Selbstanklage in den Monologen? Diese ist nach Rümelin eben nur ein Beweis, wie ganz den Hamlet der Gedanke an seine Aufgabe erfüllt und begleitet; daraus auf „Feigheit“ (soll also heissen: Unschlüssigkeit, Unthätigkeit) zu schliessen, sei gerade so, wie wenn man den Melchthal im Tell der Muthlosigkeit zeihen wollte, weil er einmal sagt: was für ein Feiger, Elender bin ich, dass ich an meine Sicherheit nur dachte, oder Thekla im Wallenstein, weil sie sich einer „unedeln Säumniss“ anklagt. Aber wie kann man den vorübergehenden Vorwurf, den dramatische Personen um kurzen Zögerns willen gegen sich erheben, um dann rasch zur Ausführung ihrer Entschlüsse zu schreiten, — wie kann man ihn gleich achten den wiederholten, entwickelten, furchtbar leidenschaftlichen Reden, worin ein Mann sich selber schilt, der gegenüber einem schlauen, thätigen Feind nichts zu thun weiss, als sich wahnsinnig zu stellen? (Etwas, was mehr ist, thut er zwar, das führt Rümelin nicht einmal an der rechten Stelle für sich an; davon an einer andern Stelle.)

Nun wohlgemerkt, giebt aber auch Rümelin einen Widerspruch zu und erklärt ihn auf seine Weise, nur einen Widerspruch anderer Art, der jedoch auch wieder auf den besprochnen zurückführt, wie sich zeigen wird. Habe ich seine Auseinandersetzung, die mir — selbst etwas confus erscheinen will, recht verstanden, so unterscheidet er genau, genauer, als angeht, zwischen Mangel an Handeln und zweckwidrigem Handeln; den Mangel hat er vorerst geleugnet, das zweite giebt er zu. Nun ist aber ein zweckwidrig, verkehrt handelnder Held untragisch; Shakespeare, sagt Rümelin, wusste das recht wohl, wie kommt es, dass er dennoch seinen Helden confus und unzweckmässig verfahren, seltsame und unverständliche Mittel zu seinem Zwecke wählen lässt? „Der Grund hiervon ist nicht, dass der Dichter ihn so darstellen wollte,“ sondern — das ist ihm eben so passirt. Dies wird nun so erklärt: in den alten Sagen-Hamlet trug er sich selbst, seinen Geist, Humor und seine pessimistische Stimmung über; eine so subjective Natur, wie sie der Held nun angenommen, wird aber nicht in der Disposition sein, richtig zu han-

deln; über dieser Consequenz, die sich aus der Identificirung des eignen Ich mit dem Helden ergab, übersah der Dichter die Incongruenz mit der dramatischen Aufgabe und liess ihn denn — zwar allerdings immer handeln, aber zweckwidrig handeln. Zugleich blieben in einzelnen Handlungen die rauhen Züge des Amleth der Sage stehen, und so ist das Resultat: erstens ein unwillkürlicher Verstoss gegen das poetische Gesetz, das einen zweckmässig handelnden Helden verlangt, und zweitens ein Widerspruch zwischen einem fein und edelfühlenden, am Idealismus erkrankten, zerrissenen modernen Menschen und einem sagenhaften, altnordischen, rauh drein schlagenden Helden, einem „fünffachen Mörder“.

Nun aber liegt zweckwidrig Handeln und nicht Handeln doch oft eng nebeneinander. Wir müssen noch einmal auf die Unthätigkeit zurückkommen. Rümelin, nachdem er sie geleugnet, giebt — das eben ist nun seine Confusion — hintennach doch einen Schein davon zu. Der Dichter konnte sich nämlich, so heisst es, nicht verbergen, dass, wenn die witzigen, geistreichen, weltschmerzlichen Dialoge des subjectiven Hamlet so viel Raum einnehmen durften, dadurch allzustark retardirende Momente in die Handlung hereinkamen; — „der Sagen-Hamlet musste sich deshalb selbst von Zeit zu Zeit der Säumniss und Unthätigkeit anklagen, und es schob sich so als vermittelndes Zwischenglied fremdartiger Elemente die Vorstellung des geistvollen, unschlüssigen Säumers herein, die dann hie und da und besonders durch den Contrast mit dem resoluten Laertes jenen Schein, als ob das Ganze doch in Einem Gusse gedacht wäre, erregte, der sich bei eingehendem Besinnen wieder schlechthin nicht halten lässt“ [1]).

Also — ein zweckwidrig handelnder Held: das liegt wirklich vor und ist ein Fehler, der dem Shakespeare unvermerkt zugestossen ist; ein unschlüssiger, unthätiger Held — das liegt eigentlich nicht vor, scheint aber einigermassen vorzuliegen durch die genannten Monologen, die nur eingeflickte Lederstücke sind und für den Stiefel eigentlich nichts zu bedeuten haben. Der Dichter hatte mit dem subjectiven Inhalt, den er in die alte Sage eintrug, eine Sohle geschnitten, nachträglich fand er, dass sie für das Oberleder zu breit sei und nähte diese Brillen ein, die eigentlich — gar nichts besagen. Vorhin galten diese Monologe als Beweise von Drang zur That, jetzt gelten sie als Nachträge, die denn doch

[1]) Rümelin schreibt sonst fliessend; Satzbildungen wie diese, die man unsrer Zeit in T. bei D. St. lernen konnte, habe ich nicht wieder gefunden.

auf ein Gefühl von Zeitverlust hinweisen, aber nur — Zeitverlust des Dichters.

Nach unserem armen Verstande bereitet sich Hamlet sowohl durch Nichtsthun, als auch durch zweckwidriges Thun den Untergang. Auch dieser Zusammenhang wird nun aufgehoben. Hamlet muss tragisch endigen einfach, weil er ein innerlich kranker Mensch ist. „In der Sage beruft Hamlet nach der Ermordung des Königs das Volk zusammen, erzählt und rechtfertigt das Geschehene, wird darauf zum König ausgerufen und regiert lange und ruhmvoll. Dazu nun war freilich der Shakespeare'sche Hamlet nicht berufen; er musste tragisch enden, wie alle die Gestalten, in welche die Dichter einen Krankheitsstoff des eignen Lebens ergossen haben, wie Werther, Clavigo, Faust, Eduard. Sie müssen gleichsam als stellvertretende Opfer sterben, während der Dichter andere Register seines Geistes aufzieht und neue Melodien spielt.“ An sich liesse sich das hören; einem Menschen wie Hamlet steht es nicht an, glücklich zu sein; so fühlen wir Moderne. Aber war Shakespeare so modern? Liess er nicht seinen zerrissensten, seelenkranksten Helden noch Lebenskraft genug, um handelnd, kämpfend es mit einer Welt aufzunehmen? Spürt man ihm und seinen Personen nicht jene wunderbare Zeit an, die mit dem tief und leidenschaftlich erregten Seelenleben einer neuen entdeckungsreichen Weltperiode noch das Bärenmark des Mittelalters vereinigte? Giebt es hier im Ernst etwas wie Werther, Clavigo, Faust, Eduard, die sich passiv verzehren oder doch auf dem Wege dazu sind? Nein, dies ist abermals nur ein Hineintragen und Auslegen, modern recht im raffinirten Sinne des Wortes.

So steht es mit dem Versuche, die scheinbaren Widersprüche im Hamlet aus Subjectivität, Planlosigkeit, Laune, regelloser Nachhülfe, kurz Unkunst des Dichters zu erklären: er verkehrt sich selbst in eine Reihe von Widersprüchen und ist verrenkter, als jede noch so sehr geschraubte Deutung der Kritik, die Plan, Einheit, Kunst im Dichter voraussetzt. Man wird sich also wohl entschliessen müssen, aus diesen Krümmen zum geraden Wege des einfachen Problems zurückzukehren, welches lautet: ist es ein unlösbarer Widerspruch, oder nicht vielmehr einer der ganz erklärlichen Widersprüche in einem Charakter, wie ein Dichter solche recht wohl kann darstellen wollen, wenn Ein und derselbe Mensch da, wo kein besonders schwieriger Knoten zu lösen ist, feurig, leidenschaftlich, entschlossen, tapfer spricht und handelt, vor Einer grossen Lebensaufgabe dagegen, die seinem denkenden Geiste einen sol-

chen Knoten darbietet, unschlüssig, grüblerisch, aufschiebend stehen bleibt, bis ein starker, activer, zwingender Reiz ihn in die That stösst? wenn er, darüber mit sich selbst zerfallen, dahin und dorthin rücksichtslos um sich schlägt, während er doch in dem Einen, was Noth thut, der Schuldner seiner Pflicht bleibt bis zum letzten Augenblicke, wo jener Reiz, — das constatirte und das alte Verbrechen constatirende neue Verbrechen des Königs, die Todeswunde in der Brust, die Todeswaffe in der Hand — endlich eintritt?

Der Aufsatz über Hamlet im zweiten Hefte der neuen Folge Krit. Gänge hat Hamlet's tragische Säumniss im Wesentlichen aus einem Ueberschusse des Denkens abgeleitet: die Annahme, worin, nur durch Modificationen von einander abweichend, die meisten Erklärer zusammentreffen. Dort habe ich auch aufgezeigt, dass mit dem unzeitigen Denken, das mit dem Willen nicht in die Spitze des Entschlusses zusammenlaufen kann, auch ein gutes, berechtigtes Denken sich mischt, welches einigen Aufschub, nur nicht einen so langen, begründet, ein Denken, welches von einem Rechtsbegriff ausgeht, dass also in diesem Zögern durchaus Krankes und Gesundes, Gerechtfertigtes und Ungerechtfertigtes durcheinanderschillert. Hamlet will volleren Beweis, als die Aussage des Geistes, und er will den Akt der Blutrache vor Zeugen wie einen Gerichtsakt vollziehen: daran thut er gut; Hamlet macht sich keinen Plan, wie er die That ausführen wolle, schiebt immer wieder auf, benützt den Augenblick nicht, wo alle jene Bedingungen eintreffen, jenen nämlich, wo den König bei der Aufführung vor dem versammelten Hofe sein Gewissen verräth, bleibt unthätig selbst den mörderischen Gegenschritten des Feindes gegenüber: das ist sehr schlimm und sehr unrecht. Das verkehrte, unrechte Denken in diesem Knäuel rechten und unrechten Denkens bezeichnet er selbst nur einmal genauer als „verzagten Zweifel, der zu genau bedenkt den Ausgang“; damit meint er gewiss nicht Furcht vor Uebeln, die ihn treffen könnten, sondern vor dem Misslingen an sich; es ist natürlich nicht der einzige Irrgang, worin seine Reflexion sich verrennt, aber es genügte, den einen für viele andre zu nennen.

Nun also: eine Natur, die mit tiefer geistiger Anlage Feuer und Energie genug verbindet, um frischweg zu handeln, wo die Dinge klar liegen, fängt sich im Netze der Reflexion in einer grossen, grenzenlos spannenden, furchtbar ernsten Angelegenheit, wo Manches nicht klar liegt: soll denn das ein Widerspruch von solcher Härte sein, dass man lieber annimmt, der Dichter habe sich selbst widersprochen? Der Zögerer handelt im einzelnen Momente

zu rasch, übereilt sich, der Idealist wird grausam rücksichtslos: ist das so unwahrscheinlich, dass man lieber annimmt, der Dichter übereile sich und misshandle seine Aufgabe? Shakespeare's Zeitalter verband mit dem geweecktesten Geiste. der erwachenden Wissenschaft, der höchsten Nervosität die derbste Gröbe der wilden Kraft und sein Hamlet soll sie nicht verbinden können? Ich gehe nicht weiter ein, um mich nicht zu wiederholen, benütze aber den Anlass, einen Mangel meiner früheren Darstellung zu ergänzen.

Die Schriften von D. Aug. Döring „Shakespeare's Hamlet seinem Grundgedanken und seinem Inhalte nach erläutert" und von C. Hebler „Aufsätze über Shakespeare" haben mich auf diesen Mangel geführt. Zwar giebt Döring den Inhalt meiner Analyse sehr flüchtig an; er erwähnt nicht, wie ich davon ausgehe, dass Hamlet's Idealismus in Weltverachtung umspringt, weil er „den Eindruck des Ekels zu weit ausdehnt und die ganze Welt unter diesem Standpunkt anschaut", wie sehr ich dann in der weiteren Zergliederung Hamlet's Feuer, sein zorniges, leidenschaftliches Wesen, dessen Drang und Stoss nur nicht in den Entschluss mündet, hervorgehoben und betont habe. Auch ist, was er mir eigentlich vorwirft, nicht der Mangel, zu dessen Erkenntniss er mir übrigens verholfen hat. Döring hat gegen die herrschende Deutung des Hamlet einzuwenden, dass sie den Begriff der tragischen Schuld verkenne. Diese müsse bestehen in einer freien, klar imputabeln Verirrung; man gerathe, meint er, in die verpönte Schicksalstragödie, wenn man des Helden Fehl und Leiden aus einer angebornen, festen Charaktereigenthümlichkeit ableite. Keine der Erklärungen aus dieser Gruppe, kaum die Göthe'sche, schliesst die Schuld aus. Sie nehmen alle eine Einseitigkeit an, die zwar angeboren ist, aber nicht ohne schuldhaftes Zulassen, Pflegen, Nähren sich verfestigt hat; ja der Hang, eben das angeborne Hängen auf eine der Seiten, welche die menschliche Persönlichkeit in sich vereinigen sollte, wird vom sittlichen Urtheil mit Nothwendigkeit selbst schon unter den Begriff der Schuld gestellt; die Lehre von der Erbsünde ist nicht ohne Sinn; das wusste Kant sehr wohl, als er seinen Religionsbegriff aus dem Begriff des radikalen Bösen entwickelte. Es ergeht an Jeden die Forderung, dass er die ganze Menschheit in sich darstelle; dringt an einen schwachen, guten Menschen wie Heinrich VI. der Ruf zur Herrschaft, so wird ihm eben zugemuthet, dass er herrschen könne, gleichviel wie schwer es seiner sanften Natur werden mag, und er muss, wenn er es nicht kann, büssen, wie wenn er nicht gewollt hätte, was er wollen sollte. Aus einem Hange muss

auch Döring die Schuld ableiten, die er nun aber gewiss richtgi als eine Verkehrung des Idealismus in Pessimismus bezeichnet. Auch ich bin, wie gesagt, davon ausgegangen, aber ich habe diesen Ausgangspunkt nicht genug premirt, bin nicht genug dabei verweilt und habe die Leidenschaftlichkeit Hamlet's nicht in diesem Zusammenhang, wie ich hätte sollen, in's Licht gestellt, sondern, nachdem ich erst die Krankheit des überschüssigen Denkens zur Sprache gebracht, diese Seite nur nachgetragen. Also: die erste sehr schwere Erfahrung wirkt auf Hamlet so, dass er den Vorwurf, den ein Weib verdient, mit wilder Leidenschaftlichkeit auf das ganze Geschlecht, ja die ganze Menschheit ausdehnt und gründliche Verbitterung, Lebensüberdruss in sich aufkommen lässt; die zweite Erfahrung, die Kunde von der Ermordung des Vaters, vollendet diese Schuld, die ihn theilnahmlos, fühllos gegen das Leiden Anderer macht, zu verkehrtem Handeln reizt, das wahre Handeln lähmt. „In die Angelegenheiten einer Welt, in der Alles schlecht ist, könnte er sich mischen? Er könnte sich versucht fühlen, die überlistete Tugend zu rächen, wo es keine Tugend giebt? Er sollte sich getrieben fühlen, da die gestörte sittliche Ordnung wiederherzustellen, wo er das Bestehen einer solchen gar nicht anerkennt?“ Man kann die Erkrankung sowohl qualitativ, als quantitativ bezeichnen: die Schuld der genannten falschen Ausdehnung des Urtheils, das nur Einzelne trifft, auf die Menschheit, auf die Welt, liegt an einem Zuviel des Abscheus, der Bitterkeit, und umgekehrt, die verkehrt weite Subsumtion des Urtheils steigert die Heftigkeit des Abscheus. Beides gleichmässig lähmt den Willen: der quantitative Fehler, weil das Interesse sinkt, Einen Schuldigen herauszugreifen und zu strafen, wenn die ganze Welt verdorben ist; der qualitative, weil der Weltekel überhaupt eher über die Welt speien möchte, als sich um ihre Züchtigung und Besserung bemühen; ein Mensch, der Schneide zum strafenden Handeln hat, hasst wohl von Herzen das Böse, den Bösen, den er strafen soll, aber er hat keine Zeit, sich diesem Gefühl einseitig zu überlassen, er hat ein Geschäft, er muss darauf denken, wie er die Rache ausführe, die heisse Empörung des Gefühls fasst sich mit dem kühlen Erwägen zur Einheit des Zweckbegriffs zusammen und dazu, zum wahren Zweck, kann es der seine Verbitterung nährende, sich an ihr weidende, weltverachtende Idealist nicht bringen; ein Urtheil in Gefühlsform versperrt, verrennt die Stelle des Zwecks. Der versteckte Kern dieser Gemüthslage ist eben als falsche Verallgemeinerung eines Urtheils gewiss auch ein Denken, aber das

Denken arbeitet hier in einer Gefühlswolke und tritt nicht in seiner eignen Gestalt heraus. Es sind denkende Naturen, die Idealisten, die zum Weltschmerz neigen, aber auch nur denkende Naturen, nicht naturgemässe Denker; der falsche Schluss: wenn ich nicht die ganze Welt so gut finde, wie mein Herz und meine Vernunft es erwartet, so muss die ganze Welt böse sein, ist eben ein in vorschneller Verzweiflung sich verfinsterndes Denken.

Wie richtig es ist, hierauf vor Allem Gewicht zu legen, das sagt uns Hamlet selbst, wenn er seine Krankheit, seine Schuld als Schwachheit und Melancholie bezeichnet; es ist an der Stelle (II. 2), wo er für möglich hält, dass der Geist ein Teufel gewesen sei, der ihn vielleicht, indem er seine *weakness* und *melancholy* benütze, durch Täuschung in's Verderben locke, denn sehr mächtig, sagt er, sei der Teufel bei solchen Geistern. Nun kann man also sagen, dass Hamlet in einem bestimmten Sinne zu viel, nicht zu wenig Leidenschaft habe; ihm fehlt die Leidenschaft, die straff zum Ziele führt, ihn lähmt die Leidenschaft, die aus der stets erneuten nur theoretischen Betrachtung des Bösen und des Uebels aufflammt [1]); daher bin ich sehr geneigt, die oben schon angeführten Worte Hamlet's bei der zweiten Erscheinung des Geistes in der dort bereits gegebenen Bedeutung zu nehmen: *laps'd* [2]) *in time and passion* heisst dann nicht: lässig, säumend in Beziehung auf Zeit und Leidenschaft, den rechten Moment an sich und den Moment der zum Handeln führenden Leidenschaft verpassend, sondern: versunken, hineingesunken in zeitverschwendende Leidenschaft, in jene Leidenschaft, die eben, statt zu handeln, im eignen Schmerze wühlt und darüber die Zeit verliert.

Stellt man nun dies Moment mit dem geziemenden Nachdruck voran, so entgeht man auch einem Vorwurf, der zwar nicht mit Recht, aber mit Schein erhoben wird, wenn man im Fortgang der Analyse das eigentliche wirkliche Denken als den stärksten Hemmschuh der Bewegung unseres Helden heraushebt. Es sieht nämlich dann immer aus, als müsste Hamlet ein Phlegmatiker, als müsste jene Nüchternheit und Ruhe ihm eigen sein, die bei gewohnheits-

---

[1]) Wie es im 23. Sonette (der engl. Reihenfolge) heisst: *Whose strength's abundance weakens his own heart.* D. R.

[2]) *laps'd* besagt noch mehr als blos „lässig, säumend"; Shakespeare verbindet damit immer den Begriff einer tiefern Schuld. So z. B. in *Cymbeline III.* 6: *to lapse in fulness is sorer than to lie for need* — im Reichthum Fehler zu begehen, ist schlimmer, als in der Noth zu lügen. *All's well that ends well II.* 3: *the careless lapse of youth.* D. R.

mässiger Richtung auf das Denken sich einzustellen pflegt. Es ist in Wahrheit keine nothwendige Folge; ein Reflexionsmensch kann recht wohl zugleich ein Heisssporn, ein Phantast, ein Fanatiker sein, aber da Hamlet recht ausdrücklich einer der Reflexionsmenschen ist, bei denen ein übereiltes Denken wie Feuerfunken in das Pulver des Gefühlslebens fällt, so ist jede Missdeutung abgeschnitten, wenn man auf diese Seite ein gehörig volles Licht wirft. In zweiter Linie nun aber muss allerdings, und zwar mit grösstem Nachdruck, festgehalten werden, dass auch eigentliches, unzeitiges, nicht in Entschluss mündendes, in unendlicher Linie sich fortspinnendes Denken ihm den Weg verrennt; ich nehme von den betreffenden Sätzen meiner früheren Untersuchung kein Jota zurück, darum keines, weil Hamlet selbst für mich zeugt, vollkommen schlagend zeugt im Monologe des vierten Akts, in den schon angeführten Worten: „verzagter Zweifel, zu genaues Bedenken des Ausgangs". So stimme ich nun ganz mit Hebler überein, der mir als Fehler nachweist, dass ich die *passion* nicht voranstelle, nicht jene Leidenschaft, die einem Zuviel von Wasser gleicht, wodurch Mühlräder öfters gestellt werden, der aber dann als zweiten Grund der Hemmniss ebenfalls das Denken annimmt, das mit dem Wollen nicht zum gemeinsamen Dritten, zum Zweck und zweckmässigen Handeln sich einigt, sondern — sagt er treffend — „um es in Hamlet's herbsten Selbstanklagen auszudrücken, wie ein Hund seinem Herrn bald voranläuft, bald hinter ihm zurückbleibt, anstatt ordentlich ihm zur Seite zu bleiben".

Was nun aber Döring durchaus nicht hinreichend erkennt und anerkennt, das ist Hamlet's eigne Einsicht in seine Schuld, sein ehrlicher Wille und Eifer, aus dem Knoten und Knäuel, worin er sich verfangen, Arm und Fuss herauszureissen. Die Monologen der Selbstanklage beurkunden seine Schuld und sind eben so sehr Schritte der Befreiung aus derselben.

Hamlet ist daher keineswegs ein blos retardirender, er ist doch zugleich ein vorwärtsschiebender Held. Man fasse nur noch einmal die Probe in's Auge, auf die er den Mörder durch die Aufführung des Schauspiels stellt; sie ist ein unzweifelhaft praktischer, zweckmässiger Akt und der Vorwurf des Gegentheils knüpft sich nur darum an diesen Schritt, weil Hamlet — seine schwerste Versäumniss — den Moment des vollen Erfolgs unbenützt entfliehen lässt. Dies führt mich auf den Realisten zurück. Da nach seinem Urtheil Hamlet nichts weniger, als ein unschlüssiger und unthätiger Mann ist, so sollte man meinen, dieser einzige unzweifelhafte Be-

weis von klarem Beschliessen und Handeln werde nicht unbenützt bleiben, ja nur zu sehr ausgebeutet werden. Er zieht es, wie wir gesehen, vor, zu solchem Beweise Hamlet's Wahnsinnrolle zu wählen, sein kluges Ueberführungsmittel aber — wie erklärt er es? Shakespeare, da er einmal seinen Stoff benützte, um eigenen, inneren und äusseren Lebenserfahrungen dramatische Form zu geben, wünschte auch Anspielungen auf die damaligen Londoner Theaterwirren und die eigenen Gedanken über das Bühnenwesen vorzubringen; zu diesem Zweck führte er Schauspieler in das Stück ein; nun „fragte es sich aber, wie lassen sich denn überhaupt Schauspieler in die Hamletfrage einfügen? Der Dichter kam auf den ganz plausibeln Einfall, die Aussagen des Geistes durch die Beobachtung des Königs bei Aufführung eines Stücks von gleichem Inhalt zu controliren, so dass nun die Unterhaltungen Hamlet's mit den Schauspielern als das Secundäre, nur episodisch Eingeschaltete erscheinen."

Ich frage, ob es erlaubt ist, so mit einem grossen Dichter umzugehen. Nicht ein Schein von einem Grunde liegt vor, anzunehmen, dass dieser Schritt Hamlet's nicht streng bezweckt im Plane des Dichters liege. Rümelin selbst giebt sich nicht einmal die Mühe, auch nur ein Sophisma auszusinnen, um uns plausibel zu machen, dass hier ein Einschiebsel, nein — vielmehr ein Einschiebsel um eines Einschiebsels willen anzunehmen sei. Was in der weiten Welt bleibt denn hier übrig, als die Frage an den Verfasser, ob er denn meint, er habe nicht bereits genug Proben seines destructiven Scharfsinns gegeben? Er nannte sich einen Realisten; dies ist nicht Realismus, sondern Materialismus; der (angeblich) philosophische weiss nur von Atomen, die ein Wirbel zusammengeblasen, der ästhetischkritische nichts Besseres und scheint sich wie jener dabei recht wohl zu gefallen.

Ein bischen Phantasie wird immer nichts schaden, wenn man Werke der Phantasie erklärt. Auf den Einfall, den Schuldigen durch Aufführung eines Schauspiels zu entlarven, wäre die reine Logik wohl nicht gekommen; Hamlet ist nicht Kiesewetter, noch Krug. Da ist nun noch so eine Stelle, wo die unverständige Phantasie vorausgesetzt ist, um zu verstehen. Ueber den vielbesprochnen Monolog Sein oder Nichtsein sagt Rümelin, der Gedankengang habe etwas ganz Eigenthümliches; — „aus den beiden Prämissen: die Uebel des gegenwärtigen Lebens sind gross und gewiss, was nach dem Tode sein wird, ist ungewiss, sollte man den Schluss erwarten: also wäre der Tausch wohl zu wagen; denn aus demselben

Grunde, aus dem wir ein gewisses Gut dem ungewissen vorziehen, sollte man auch das erste fragliche Uebel gewisser wählen, als das gegenwärtige und gewisse. Hamlet zieht den entgegengesetzten Schluss und konnte auf keine naivere Weise verrathen, wie die Lust am Leben mit siegreicher Sophistik auch den ärgsten Pessimisten noch zu täuschen weiss.“ Da müsste aber Hamlet ja aus der menschlichen Natur weit herausgetreten sein, wenn wir nicht vielmehr gerade den Schluss von ihm sollten erwarten dürfen, den er wirklich zieht. Die Phantasie verhundertfacht in ihrem Zauberspiegel das vorgestellte Gut wie Uebel. Nur zu gern ziehen wir ein ungewisses Gut dem gewissen vor — dem Hund mit dem Stück Fleisch in der Fabel gleich; nur zu geneigt sind wir umgekehrt, das fragliche Uebel für unendlich schrecklicher, als das gegenwärtige und gewisse, anzusehen und daher das letztere uns gefallen zu lassen, träg und feig fortzuschleppen — dem deutschen Bund in der Wirklichkeit gleich.

Zwei Punkte bleiben übrig, bei denen ich in Zweifel bin, ob Shakespeare absichtlich unterlassen oder gefehlt hat. Es ist, wie Rümelin richtig hervorhebt, nirgends deutlich ausgesprochen, wie es sich eigentlich mit dem Erbrechte verhält, durch welche Form, welchen Modus der Brudermörder den Neffen aus der Thronfolge verdrängt und auf die Zukunft vertröstet hat. Die Verkürzung Hamlet's um sein Recht an den Thron wird von diesem ein paarmal berührt, aber man gewinnt auch keinen Blick in den Grad der Kraft, den das Motiv des gekränkten Rechts- und Ehrgefühls in seinem Gemüthe besitzt. Wollte Shakespeare durch diese Unterlassung uns sagen, dass in seiner edlen Natur die sittliche Empörung eine ungleich stärkere Sprache führt, als der Ehrgeiz? — Ferner: wir erfahren nie, ob Hamlet sich bestimmte Gedanken bildet über die Art seines Vorschreitens. Deutlich ist zwar und hier aus meinem früheren Aufsatze bereits wiederholt, dass er an einen Akt denkt, der in gewissem Grade den Charakter eines vor Zeugen vollzogenen Gerichtes tragen soll, dass er dabei vorhat, seine That durch eine Rede zu rechtfertigen; aber damit wissen wir immer noch nicht, ob er nur im gegebenen Momente rasch mit eigner Hand das Werk zu vollbringen, oder ob er daran denkt, einen Anhang zu sammeln, wie Laertes, mit bewaffneter Schaar wie dieser den König zu überfallen; einmal, am Schluss des Gesprächs mit der Mutter, spricht er von tiefen Plänen, von Minen, die er — gräbt oder zu graben nur beabsichtigt? Die Sache ist nicht leicht zu nehmen. Der König hat seine Leibwachen, der Ausgang ist allerdings recht sehr zu bedenken. Ist es nur thatloses Vertrauen auf die Vorsehung, wenn

Hamlet sich passiv nach England schicken lässt, oder, da er eben in jenem Momente von den tiefen Plänen spricht, beabsichtigt er, wie Malcolm im Macbeth, Richmond in Richard III., am fernen Ufer ein Heer zu sammeln? Wenn nun Shakespeare darüber schweigt, will er uns sagen, dass Hamlet wohl bald Dies, bald Jenes denkt, das Eine und Andere bald wieder verwirft, bald wieder aufnimmt? Dass er, Hamlet, uns darüber nichts mitzutheilen hat, weil er — selber nichts weiss? Hätte aber Shakespeare nicht eben dies, dass Hamlet ohne Resultat an verschiedenen Plänen herumkommt, allerdings ihn uns sagen lassen sollen? Oder durfte er annehmen, dies errathe sich gar leicht von selbst? — Ich gestehe, dass ich hier vor der Hand mit einem *non liquet* abbrechen muss. Es handelt sich übrigens dabei auch von Horatio; man sollte doch erwarten, dass Hamlet mit ihm bespreche, was er zu thun gedenkt, denn eingeweiht ist er in das Geheimniss.

Rümelin findet nicht nur den Helden „räthselhaft und unfasslich“, sondern ebenso die andern Charaktere „schillernd und ungreifbar“. Ein Räthsel ist ihm vor Allem Polonius, und es ist der Mühe werth, etwas dabei zu verweilen, weil gerade dieser Charakter uns dienen kann, ein Bild von Shakespeare's fein, tief planvoll fortschreitender Zeichnung zu geben, die uns gleichsam zuruft: wartet noch, schiebt euer Urtheil auf, das wahre Licht wird auf die zuerst vortretenden Züge durch die nachrückenden fallen! Wie er zum erstenmal auftritt, erscheint er ganz vernünftig in den Lehren, die er seinem Sohn auf den Weg giebt, ebenso in der Warnung seiner Tochter, nur mässig lässt er hier im spielenden „Todthetzen eines armen Wortes“ den Euphuisten heraus; wir sollen erst später, doch bald genug, das Material erhalten, woraus sich der sonnenklare Schluss ergiebt, dass die vernünftige Predigt ein auswendig gelerntes Theaterstückchen, höchst würdiges Stück Vaterrolle des alten Gecken ist; denn in den Aufträgen an Reinhold zeigt er doch wahrlich etwas Anderes, als, wie Rümelin meint, die Klugheit des erfahrnen Weltmanns. Hier ist so eine Stelle, wo man etwas genauer lesen muss, als der Realist gelesen hat. Shakespeare will uns ja vielmehr zeigen, dass der „graue Halbschelm“ Windungen, Krümmungen, Schliche liebt, wo der gerade Weg ausreicht, dass ihm an des Sohnes Ehre und Tugend in Wahrheit nichts liegt, wenn nur er, der Papa, sich an seiner Pfiffigkeit, an seinem Geschwätze weiden kann. Reinhold selber stutzt ja, da der alte Sünder erlaubt, er könne im Nachfragen nach der Aufführung des Sohnes soweit gehen, dass er ihm, um zu sondiren, bei Dritten nachsage, er kenne

ihn als Hurer. „Das würd' ihm Schande bringen, gnäd'ger Herr;“ sagt er; „Mein Treu nicht“ u. s. w., antwortet der Herr Oberkämmerer. Was ruft er aber Reinhold zum Schlusse nach? „Und dass er die Musik mir fleissig treibt!“ Die paar Wörtchen erst enthalten den ganzen Schlüssel: der Sohn darf spielen, trinken, raufen, fluchen, zanken, in saubre Häuser „*videlicet* Bordelle“ gehen, wenn er nur Musik treibt; ächte Cavalierserziehung! Danach ist nun also die erste Scene, sind die weisen Lehren des Vaters an den scheidenden Sohn zu beurtheilen: der alte Comödiant hat das Zeug natürlich auswendig gelernt; Rümelin dreht es um und findet alles Spätere unwahrscheinlich, weil ihm Polonius dort als würdiger Mann erschien; der feine Shakespeare, der Schalk, täuscht den Erklärer, der an ihm den Schalk machen wollte und es mit etwas zu groben Fingern anfing. Wenn dann die hochkomischen Züge, im Geschmacke einer Zeit, die grellere Originale gewiss auch am Hof, als unsere Zeit, kannte, sich in ihrer köstlichen Klarheit entfalten, wenn der grosse Hauptpfiffikus und Witzkopf erst im Galakleid als ganzes Prachtexemplar sich entwickelt, so hat natürlich „der Dichter niedrig Komisches eingelegt, ohne an die sonstige Haltung, die er der Rolle gab, zu denken“. Wie man sich auch nur den Spass so verderben mag!

Dass Laertes im Rachedurst zu einem Schurkenstreiche sich verführen lässt, soll unwahrscheinlich sein, — als ob nie die Leidenschaft das Gewissen verdunkelt hätte.

Ophelia nimmt Rümelin gegen die bekannte Nachsage Göthe's und Tieck's mit der leichten Wendung in Schutz: sie ist nicht sinnlicher, als wir bei einer jungen Hofdame verzeihlich finden; dass er sie reizend, liebenswürdig, mitleiderregend nennt, das verliert allen Werth durch diese zweideutige Bemerkung. Für den wunderbar rührenden Flor, den süssen Nebel, die holde Dämmerung, worin das ganze grundgute, wehrlose Wesen schwimmt, das nur lieben kann, hat er keine Worte. Ich erwähne bei diesem Anlass eine kleine Broschüre von Leop. Feist „Ueber das Verhältniss Hamlet's und Ophelia's“, die über den Charakter des unglücklichen Geschöpfes wie über Gang und Bedeutung der Liebe zwischen ihr und dem Helden für den Fortschritt der Handlung das Beste, Treffendste sagt, was ich bis jetzt irgendwo gefunden. — Nun aber noch ein Hauptstück! Ophelia's Wahnsinn ist nach Rümelin ungenügend motivirt — „ein Naturereigniss, dessen Prämissen uns nicht gegeben werden“. Ein weibliches Gemüth, das reine Hingebung ist, dem alle Widerstandskraft selbständiger Charaktere fehlt, sieht in plötzlichen

Stössen ihre ganze Liebeswelt zertrümmert, den Vater durch den Geliebten erschlagen, sieht zugleich mit Blicken dunkler Ahnung in einen Abgrund, in welchem entsetzliche Geheimnisse brüten, und dies Weib soll sich mit dem Gemeinplatze trösten, dass „nach normalem Loose der Sterblichen die Eltern vor den Kindern sterben“ u. s. w.! Armes Kind! In welch' kalten Wassern sollst du zum zweiten Mal ertrinken!

Die Charakterfrage ist in der Beurtheilung einer Tragödie nur Vorarbeit der Schicksalsfrage. Hamlet ist im höchsten, besten und reinsten Sinne Schicksalstragödie oder, wenn man das Wort nicht anthropomorphisch missverstehen will, Vorsehungstragödie. Es versteht sich, dass diese zweite, wichtigere Frage bei einem Drama, das der Zufall zusammengewürfelt hat, gar nicht eintreten kann. Hamlet, der Weltverächter, begeht die schöne Inconsequenz, auf eine waltende Weltordnung zu bauen, die auch ihn führt, auf ein ewiges Gesetz, das Handlung und Handlung, Zufall und Handlung, Handlung und Unterlassung ineinanderflicht und aus diesem Gewebe seine gerechten Gerichte wirkt; ob er Recht oder Unrecht, ob er vielleicht in dem Sinne, wie ich in der erwähnten Untersuchung zu zeigen gesucht, sowohl Recht als Unrecht hat mit diesem Vertrauen, das Mitschuld an seinem Aufschube trägt, und das ihn, den zum Handeln doch stets noch Entschlossnen, dennoch zum gehofften Ziele führt: das sind Untersuchungen, wovon hier natürlich nicht mehr die Rede sein kann. Wie der König, Allen an Klugheit, dem Helden unbedingt an Entschluss überlegen, mit all seinen Ränken sich selbst sein Grab gräbt, Polonius, Rosenkranz und Güldenstern ihren Vorwitz, ihre ausholende Pfiffigkeit, zudringliche Geschäftigkeit büssen, Laertes in die eigne Schlinge fällt, die Königin zu erfahren hat, was es heisst, an der Seite eines Giftmischers leben, wie alle diese schuldigen Hände daran arbeiten müssen, dem Helden in dem Augenblick, wo er seine Säumniss, sein zweckwidriges Thun mit dem Leben zahlt, doch noch das Richtschwert in die Faust zu drücken: die bewundernswerthe Schlingung dieses Knotens, dieser Organismus, worin Alles ineinandergreift und wechselwirkend die Einheit, das gemeinsame Schicksal zu Tage fördert ohne eine Spur von transcendentem Eingriff: Rümelin wird nicht sagen, es sei nicht seines Amtes gewesen, sich damit zu befassen, da er sich auf einzelne Bemerkungen habe beschränken wollen; nein, es blieb kein Interesse, kein Sinn dafür übrig, weil das Interesse dahin ging, das Drama zu zerstücken.

Es kann nicht bestritten werden, dass Shakespeare da und dort

Scenen einlegt, die zu der lockerern Gattung der Episode zu zählen sind: Zugeständnisse an die Gewohnheit, Sitte, das Lachbedürfniss seiner Zuhörer, kleine einzelne Bilder verschiedener Art, die über das hinausgehen, was streng der Zusammenhang der Handlung erfordert. Aber man kann nicht behutsam genug unterscheiden. Episode: das ist ein schwieriger Begriff. Shakespeare's oberster Grundsatz ist, Alles zu beleben, nichts flach, allgemein, abstrakt, todt liegen zu lassen, — Lebendigkeit um jeden Preis und wäre es um den der Hässlichkeit! Nennt man nun alles Das Episode, was nicht ein für die Handlung nothwendiges Geschehen enthält, sondern nur dient, den Charakteren der Handelnden und der Stimmungsfarbe des Ganzen volleres, wärmeres Leben zu verleihen, und denkt man sich unter Episode ein eingelegtes, an sich überflüssiges Bild, in welche Grenzen der frostigen Magerkeit wird man die zum Realismus, zum gesättigten Colorit überhaupt und nothwendig strebende moderne Poesie einklemmen! Die Pförtnerscene, die Bestellung der Mörder Banquo's im Macbeth sind entbehrlich: — wer möchte sie missen! Mit jener ginge ein Ruhepunkt und Contrast zugleich verloren, der geradezu Bedürfniss ist, mit dieser ein ausgezeichnet wirksamer Beitrag zum Mordgeruch, der durch das Ganze geht. Man streiche im Hamlet den Abschied zwischen Polonius und Laertes, das Gespräch zwischen jenem und Reinhold, und wir sind auf die wohlweisen Schliche, Pfiffe, Räthe und Geckenwitze des Alten vielmehr eben nicht vorbereitet, er wird ein Gerippe ohne Fleisch, ja dann erst ein Zerrbild; man streiche die Todtengräberscene, und es wird sein, als wüsche man von einem historischen Gemälde ein Stück Landschaft weg, das durch düstere Stimmung, trübes Licht und etwa ein paar grelle Weidenknorren höchst wirksam das Tragische der dargestellten Handlung hebt. Alles das aber hält Rümelin für willkürliche Einschaltung, die ebenso leicht in einem andern Stück ihren Platz fände. Nur ein Theil des Gesprächs mit den Schauspielern ist wirklich als solche, als Episode der lockern Art oder, wenn man bei dem Wort Episode überhaupt an lockeres Einschiebsel denkt, einfach als Episode zu bezeichnen.

Man sieht, durch welche Betrachtungen und Auffassungen Rümelin auf die Vorstellung gekommen ist, dass Shakespeare überhaupt Stückweise, Scenenweise gearbeitet, dass er so gut als nicht componirt habe. Dies ist nun ein Thema, das eine besondere Untersuchung fordert. Eine solche müsste vor Allem zwischen Komödie und Tragödie unterscheiden. Komödie hätte Shakespeare auch seinen Heinrich IV. und V. genannt, wenn nicht der geschichtliche

Inhalt die Eintheilung unter die *chronikled histories* begründet hätte. Shakespeare componirt in den Komödien anders, als in den Tragödien; freier, lockerer, mit Neigung zum Dualismus der Fabel. Das passirt ihm nicht von ungefähr, das hält er für Recht. In der Tragödie stellt er die höchsten Anforderungen an sich, und er erfüllt sie. Er ist in der Kunst der Gliederung, in der Tiefe der Durchdenkung wo möglich noch staunenswerther, als in der Genialität der Erfindung und Fülle der Belebung. Dies muss ich hier unbewiesen hinstellen. Ungern verzichte ich namentlich darauf, mit Beispielen die Resignation zu belegen, womit er die Ausführung von Scenen opfert, die für sich von der ergreifendsten Wirkung wären, die aber an der bestimmten Stelle den reissenden Gang der Handlung aufhalten würden; nur an die paar Worte im Lear erinnre ich, womit Edgar den Tod seines Vaters erzählt: welcher andere Dichter hätte wohl dem Reize widerstanden, das rührend schöne Motiv wirklich zu entwickeln! Es wimmelt von Keimen zu Dramen in den Dramen Shakespeare's; nicht nur aus seinem Aermel, aus einer Falte seines Aermels könnte man einen Rock für manchen armen Schlucker im Dienste Melpomene's zurechtschneiden. Besonders aber wäre es eine schöne Aufgabe, auf die kleinen, feinen Züge, die kurzen, leisen Winke aufmerksam zu machen, durch die er das aufmerksame Auge, das er fordert, auf den rothen Faden der Einheit in den Charakteren und im Ganzen hinweist, die „Drucker", die Licht- und Farbenpunkte, die er nur mit der Spitze des Pinsels aufsetzt und über die man freilich bei der Restauration seiner Gemälde nicht mit grobem Schwamm oder Kehrbesen fahren darf.

Zum Schlusse noch ein persönliches Wort! Rümelin hat die „deutschen Professoren der Aesthetik" auf dem Korn, „die die Auffindung der Grundidee in Shakespeare's Dramen für ihr Hauptgeschäft halten. — dafür den möglichst abstrakten Ausdruck suchen —, die vor- und rückwärts blättern und aus den zerstreuten Reden jeder Person ein abgeschlossenes Charakterbild zusammenlesen wollen, — aus der unendlichen Anzahl denkbarer Bezüge Nahes und Fernes in einer neuen Combination mischen, — denen eine dramatische Dichtung verstehen nichts Anderes heisst, als an ihr die Begriffe moderner deutscher Aesthetik erproben" — kurz die Männer der „ästhetischen Salbaderei und philosophischen Phrase". Es giebt mir dies eine willkommene Gelegenheit, den Zuhörern meiner ersten Vorlesungen über Shakespeare zu sagen, dass ich längst meinen Gegenstand anders behandle, als in jener Zeit, und ihnen zu er-

klären, wie ich zu dem damaligen seltsamen Verfahren kam. Ich hatte mir ursprünglich vorgenommen, einzelne Seiten Shakespeare's zu beleuchten. An sich, das wird man gerne zugeben, ist es kein Unsinn, sich bestimmte Gesichtspunkte als Rubriken festzustellen, nach welchen ein Dichter geschildert, beurtheilt wird, als z. B.: Shakespeare nach dem Umfange der Lebensmotive (πάϑη), die er behandelt hat; — Shakespeare als Charakterzeichner —; Shakesspeare in seiner Auffassung des Schicksals u. s. w. Wer in getrennten einzelnen Aufsätzen diese Seiten bespräche, der würde nur thun, was von jeher die Kritik, das literarische Charakterbild ganz einfach und natürlich gefunden, ganz unbehelligt gethan hat. Allerdings werden dann die Dichtungen auseinandergerissen, der ganze Stoff unter Eintheilungen gebracht, welche nicht die des Dichters sind, doch das begründet gar keinen Vorwurf. Nun aber war mein Fehler, nicht einzusehen, dass, wer in Einem Zuge den ganzen Shakespeare zu behandeln, insbesondere jugendlichen Zuhörern lebendig vorzuführen hat, keineswegs so verfahren darf, wie es in einzelnen Abhandlungen erlaubt ist. Die Glieder jedes Dramas müssen beisammenbleiben; es entsteht eine peinliche Verrückung und Wiederholung, wenn z. B. zuerst die Grundideen der sämmtlichen Dramen hervorgestellt, dann das Personal derselben vorgenommen und charakterisirt, dann wiederum auf jedes der Reihe nach zurückgegangen wird, um die Form zu beleuchten, in welcher das Schicksal damit waltet. Ich hatte freilich den guten Willen, den so auseinandergenommenen Bau der Stücke zu reconstruiren in einem besondern Capitel über Composition; allein dazu reichten die Semester nicht mehr und so entliess ich meine Zuhörer mit der Erinnerung, die *disjecta membra poetae* hier in einem philosophischen Professorenfachwerk aufgestellt gesehen zu haben. Ich bin zufrieden, wenn man begreift, wie Jemand auf einen solchen Unsinn gerathen kann, ohne eben verrückt, ohne philosophischer Hochmuthsnarr zu sein; ich bin noch zufriedner, wenn man für möglich hält, dass vielleicht die Praxis doch besser war, als ihre Schulordnung, und dass ich, weil ich selber eigentlich doch lebte, vielleicht trotz alledem meinen Dichter den jungen Augen, die zu mir aufsahen, lebendig machte; den Fehler selbst gebe ich jeder Kritik mit gutem Humor Preis, auch wenn sie von einem alten Schüler herrührt, der vielleicht trotz demselben etwas bei mir gelernt hat. Hätte ich über das Ganze der „Shakespeare-Studien" zu schreiben, so hätte ich gar manche Parthien des sehr zeitgemässen Buches mit voller und freudiger Anerkennung zu begleiten; ich darf sagen, ich bedaure es um dieser

Parthien willen, dass andere, namentlich aber die hier besprochenen, aus gesundem Realismus in so gröblichen Naturalismus fallen.

Ich schliesse mit dem erneuten Gefühle, dass der Hamlet noch lange nicht erschöpft ist, nie erschöpft sein wird. Es giebt nur Ein Gedicht, das ihm in der Eigenschaft gleichkommt, den Charakter der Unendlichkeit, der keinem wahren Kunstwerke fehlt, in ganz besonderem Sinn an sich zu tragen: Göthe's Faust. Beide Gedichte erfahren immer neue Deutungen, und Niemand fällt es doch ein, ihnen daraus einen Vorwurf zu machen, dass Kant's Definition: schön ist, was ohne Begriff gefällt, so schlecht auf sie zu passen scheint; von beiden sagen wir uns mit Gewissheit, dass die Dichter selbst die sprossende Gedankenwelt, die sie in ihre lebendigen Bilder ahnend hineingesenkt, mit dem Worte des Begriffes nimmermehr heraufzuholen vermöchten; beide spannen, rühren, erschüttern auch Den, der sich über jene Gedankenwelt kaum die nothdürftigste Rechenschaft zu geben weiss, und ebendarum gereicht ihr Dunkel ihnen nicht zum ästhetischen Vorwurf; Göthe's Faust geniesst dies Vorrecht freilich nur in seinem ersten Theile; poetisch gemessen ist er ein Torso; der Hamlet aber ist kein Torso, sondern ein fertiges, ganzes Bildwerk, um dessen ungebrochne, scharfe und klare Umrisse die Luft von brütendem Geheimniss zittert.

Shakespeare und die Tonkunst.

Von

Friedrich Förster.

Wenn wir in unsern Tagen Sinn und Verständniss für Musik, freudige Begeisterung für die Meisterwerke dieser Kunst selbst in denjenigen Schichten der Gesellschaft finden, denen ihre äussern Lebensverhältnisse nicht verstatteten, durch Unterricht und durch das Anhören vollendeter Aufführungen der höchsten Schöpfungen der Musik in der Oper, dem Oratorium, den Symphonieconcerten und Academien sich eine gründliche musikalische Ausbildung zu verschaffen, so hat dies nichts Verwundersames, da Kirchenmusik, Gartenconcerte, Militärmusik, ja selbst die Bänkelsänger mit ihren Drehorgeln musikalische Genüsse mannigfaltiger Art Allen zugänglich machen. Wohl aber muss es Erstaunen erregen, wenn wir Shakespeare als einen, mit tiefer Einsicht in das Wesen der Musik und edelster Begeisterung für diese Kunst begabten Dichter kennen lernen. Seiner Geburt nach gehörte er einer Nation an, welcher im Allgemeinen der Sinn für die Musik verschlossen zu sein scheint, (nur die Irländer und Schotten haben schöne Volkslieder); selbst in den höheren Kreisen der Gesellschaft zu jener Zeit fand man vornehmlich an der Fidel und am Dudelsack Vergnügen, etwas Klimpern auf dem Spinett galt für eine aussergewöhnliche Leistung. In der Kirche, im Theater und in den Königshallen fanden Musikaufführungen statt, welche weit hinter denen zurückblieben, die wir gegenwärtig in Deutschland in der kleinsten Provinzialstadt, ja selbst in Dorfkirchen und Dorfschenken finden.

Die Königin Elisabeth wurde 1558 den 28. April feierlich gekrönt; noch war die Messe in katholischer Weise beibehalten, wobei jedoch Psalmen von den administrirenden Geistlichen und von dem Chor der Knaben, Ministrels genannt, gesungen wurden. Dieser Chor bestand bereits unter Heinrich VI., welcher im Jahre 1454 einen, in lateinischer Sprache abgefassten, Befehl an vier seiner Hofbedienten — ihre amtliche Stellung wird nicht weiter angegeben — erliess, also lautend: „Euch sei kund und zu wissen, dass Wir, da Unsere Ministrels den Weg alles Fleisches gegangen, zu Unserem Troste *(propter solatium nostrum)* anderer an ihrer Stelle bedürfen, Euch hierdurch beauftragen, gemeinschaftich und ein Jeder für sich einige Knaben, äusserlich wohl gebildet *(membris naturalibus elegantes)*, unterrichtet in der Kunst der Ministrels, wo Ihr sie findet, sowohl innerhalb wie ausserhalb des Weichbildes festnehmen und zu Unserem Dienste anhero bringen sollt.“ [1]) — Die nachfolgenden Könige nahmen sich gleichfalls die Freiheit, in derselben Weise, wie sie durch die Matrosenpresse die Schiffe ihrer Flotte bemannten, durch die Chorknabenpresse den Schiffen der Schlosskapellen zu Windsor und der Kathedrale St. Paul in London die benöthigten Sänger zuführen zu lassen. Auch die Königin Elisabeth nahm es in diesem Punkte mit der *habeas corpus*-Acte nicht eben genau. Sie erliess unter dem 26. April 1585 „An sämmtliche *Deans, Provostes, Maisters and Wardens of collegies, and all ecclesiastical persons and ministers and to all other our Officers, Mynisters and Subjects*“ nachfolgenden Befehl: „Elisabeth, Königin. Sintemal Wir Unseren Bedientesten Thomas Gyles, Gesangmeister der Kinder in Unserer Kathedralkirche St. Pauli zu London, befohlen haben, solche befähigte Kinder aufzugreifen *(to take up)*, welche sich insonderheit dazu eignen, in der Kunst und Wissenschaft der Musik und im Gesange ausgebildet zu werden, wie und wo er solche an irgend einem Orte Unseres Königreichs England und Wales findet, und sie durch Unterricht auszubilden und geschickt zu machen, Uns zu dienen, wann es Uns beliebt, sie rufen zu lassen, so ergeht an Euch durch Gegenwärtiges Unser Wille und Befehl, von jetzt ab zu gestatten, ohne Widerrede, dass genannter Unser Bedientester Thomas Gyles, dessen Beauftragter oder Beauftragte in einer jeden Kathedrale oder Collegiatkirche, und an jedem anderen Orte und Stelle dieses Unseres Königreichs von England und Wales ein dergleichen Kind oder Kinder aufsuchen, an sich nehmen und zu Un-

[1]) *Rymer's Foedera. Tom XI. p.* 375.

serem vorher bezeichneten Dienst kraft gegenwärtigen Befehls anhero bringen sollen, ohne Behinderung, Widerspruch, Aufenthalt oder Verzögerung. Wir beauftragen und befehlen Euch und einem Jeden von Euch, dem oben genannten Thomas Gyles, seinem, oder seinen Bevollmächtigten bei Ausführung Unserer Befehle, um dieselben pünktlicher, schneller und besser von Zeit zu Zeit ausführen zu können, jedweden Beistand und Hülfe zu leisten. Ihr und ein Jeder von Euch werdet hierin Unserem Willen und Belieben nachkommen, und habt Ihr, wenn Ihr dem entgegen handelt, dies zu verantworten auf Eure Gefahr.“ —

Die, auf eine so schonungslose Weise zum Chorgesang gepressten, Knaben wurden aber nicht etwa nur für den Kirchendienst verwendet, sie mussten auch bei Hoffesten und theatralischen Aufführungen mitwirken. Diese Letzteren bestanden in den sogenannten „Masken“ *(masques)*, einer Art Liederspiele, mit welchen man sich, da während der Regierung der Königin Elisabeth es noch keine Aufführung von Opern gab, bei Hof und in der vornehmen Gesellschaft unterhielt. Ihr Name deutet auf ihre Herkunft aus Italien. In Hall's Chronik wird berichtet: „Das erste Maskenspiel mit Musik wurde bei Hof im Schlosse zu Greenwich 1512 nach italienischer Weise *(in the manner of Italy)* aufgeführt.“ — „Im Jahre 1530 wurde in Whitehall ein Maskenspiel aufgeführt, bestehend in Musik, Tanz und einem Banquet mit grotesken Personagen und fantastischen Aufzügen.“ —

Einer Angabe des, um die Geschichte der Musik in Europa, insonderheit in England, hochverdienten Charles Burney [1]) entnehmen wir folgende Notiz: „Die erste Anordnung für das Orchester fand ich in der Vorschrift, wie es mit der Musik bei einer „*dumb show*“ (stummen Vorstellung) gehalten werden soll. Ein solches stummes Schauspiel, Pantomime nennen wir es jetzt, war die, vom Lord Buckhurst 1561, also drei Jahre vor Shakespeare's Geburt, gedichtete, Tragödie „Gorbuduc, oder Ferrex und Porrex“ [2]). Das Programm besagt: Erster Akt: die Violinen, zweiter Akt: die Hörner, dritter Akt:

---

[1]) *A general history of Musick. London* 1789.

[2]) Man kann diese Tragödie nicht wohl eine *dumb-show* nennen, da sie nur das Eigenthümliche hat, dass jeder Akt durch eine Pantomime eröffnet wird, welche im Voraus die Dinge offenbart, die kommen sollen. Der rhetorische Theil wurde dadurch nicht ausgeschlossen, sondern nur eingeleitet bei der Aufführung, welche sonst genau so vor sich ging wie die jedes andern Dramas. D. R.

die Flöten, vierter Akt: die Oboen, fünfter Akt: die Trommeln und Pfeifen." —

Im Jahre 1580 wurden die Masken und Dichtungen verschiedener Art in glänzender Weise vor der Königin Elisabeth aufgeführt, als sie einer Einladung des Grafen Leicester nach Schloss Kenelworth gefolgt war, davon in Dugdale's *History of Warwickshire* (1656) eine ausführliche Beschreibung sich befindet.

An den Maskenspielen betheiligte sich an den europäischen Höfen vornehmlich nur die Hofgesellschaft, und in England erschien sogar die Königin Elisabeth als mitspielend. —

Die Kapelle, welche für den Kirchendienst und für die Hoffeste unterhalten wurde, entsprach der niedrigen Stufe, auf welcher sich damals die musikalischen Leistungen der Componisten sowohl, als der ausführenden Musiker befanden. In einem Verzeichniss der Mitglieder der Kapelle der Königin Elisabeth vom Jahre 1587 wurden aufgeführt: sechzehn Trompeter, ein erster Lautenschläger, ein erster Harfenist, ein Dudelsackpfeifer, neun Ministrels, sechs Knaben, acht Violinisten, drei Virginalisten, drei Paukenschläger, zwei Flötisten, ausserdem noch mehrere Gehülfen bei den einzelnen Instrumenten, ein Instrumentenmacher und ein Orgelbauer. Ein Kapellmeister oder Direktor wird in diesem Verzeichniss nicht aufgeführt.

Die Königin Elisabeth wird als ausübende Künstlerin gerühmt; sie spielte vorzüglich gut eine Art Spinett oder Clavier, angeblich der jungfräulichen Königin zu Ehren, Virginal genannt, schlug die Laute und sang dazu. Auch auf einem, uns nur dem Namen nach bekannten Instrument, dem Polyphant, oder Polyphon, soll sie Meisterin gewesen sein. Dass sie besonders freigebig gegen Künstler gewesen sei, geht aus den Besoldungen der Mitglieder ihrer Kapelle nicht hervor, von denen der erste Lautenschläger ein Jahrgehalt von 60 Pfd. Sterling, der erste Harfenist 20 Pfd., die ersten Violinisten 20, die zweiten 10 Pfd., der Sackpfeifer 12 Pfd. u. s. w. erhielten.

Obwohl Elisabeth, wie wir erwähnten, nicht nur ausübende Künstlerin war, auch musikalische Aufführungen liebte und sehr viel auf äusseren Glanz und Schaustellung hielt[1]), so war sie doch keineswegs anerkennend und freigebig gegen die Künstler, denen sie, so oft sie sich auch mit Gesuchen um Zulage an Ihre Majestät wendeten, immer abschläglich antwortete, wodurch es geschah, dass sich nur untergeordnete Talente um Anstellung bei der Hof-

[1]) *Elisabeth was extremely fond of splendour and shaw. Burney's general history of Musick. Tom III. p.* 323.

kapelle bewarben, die ausgezeichneteren, sowohl die Componisten, wie die Virtuosen ihren Dienst verliessen und ausser Landes gingen.

Zwar versuchten zuweilen Ausländer ihr Glück am Hofe der Königin, erhielten auch wohl bei festlicher Veranlassung besondere Einladung, wie dies bei dem Besuche, welchen Kaiser Karl V. der Königin machte, der Fall war.

Allen andern Nationen in der Tonkunst voraus waren die Italiener. Nicht unbesucht liessen ihre Componisten, Virtuosen und Sänger das reiche England, wo sie jedoch mehr auf den Landsitzen und in den Palästen der Lords, als bei Hofe, oder bei der, vorherrschend kaufmännisch beschäftigten, Bürgerschaft ihre Rechnung fanden. Anders war es in Schottland, wo, zumal bei der Bevölkerung des Hochlandes, das Volkslied seine Heimath hatte. Die unglückliche Maria Stuart hatte aus Frankreich die Liebe zur Musik mit herübergebracht, auch sie war in Gesang und Saitenspiel wohlgeübt; ihr Unglück aber war es, dass die Liebe zum Gesang sich bis zur Liebschaft[1]) mit dem Sänger — dem Italiener Riccio — verirrte, welchen der eifersüchtige Gemahl vor den Augen der Königin niederstiess.

Hier sei es gestattet, ein, unseres Schiller's Charakteristik der Königin Elisabeth bestätigendes, Zeugniss beizufügen, worin der musikalischen Talente beider, einander so feindselig gesinnten Königinnen gedacht wird. Sir James Melvil, welcher von der Königin Maria 1564 als Botschafter an die Königin Elisabeth gesendet wurde, berichtet: „Nachdem Ihre Majestät mich gefragt hatte, wie sich meine Königin kleide? welches die Farbe ihres Haares sei? Welche von ihnen beiden eine schönere Taille habe, fragte sie weiter, womit sich die Königin Maria beschäftige? Ich antwortete: als ich mich verabschiedete, war die Königin unlängst von der Jagd in den Hochlanden zurückgekehrt; wenn es ihre ernsteren Geschäfte erlaubten, beschäftige sie sich mit Geschichtsbüchern, zuweilen suche sie Erholung bei dem Lautenspiel und den Virginals[2]). Die Königin Elisabeth fragte mich: spielt sie gut? Ich antwortete: für eine Königin sehr gut.

„Denselben Tag nach dem Mittagessen führte mich Lord Hunsden nach einer versteckten Gallerie, um die Königin spielen zu hören;

---

[1]) Eine Liebschaft der jungen schönen Königin mit dem alten hässlichen Sänger ist historisch durchaus nicht begründet. D. R.

[2]) *Virginals* = eine Art Spinett; das Dockenclavier. D. R.

doch sagte er mir, er thäte dies ohne Erlaubniss dazu zu haben. Nachdem ich ein Weilchen gehorcht hatte, zog ich den Teppich, welcher vor der Thür hing, zurück, und da ich sah, dass die Königin mir den Rücken zukehrte, trat ich in das Zimmer hinein und hörte eine ganze Weile zu; sie spielte ausgezeichnet fertig, hörte jedoch sogleich auf zu spielen, als sie mich bemerkte. Sie schien betroffen, mich zu sehen, trat auf mich zu und that, als ob sie mir einen Schlag mit der Hand geben wollte[1]). „Ich pflege," sagte Ihre Majestät, „niemals vor Männern zu spielen, ich spiele nur, wenn ich allein bin, um die Melancholie zu vertreiben." Sie fragte mich, wie ich hereingekommen sei? Ich sagte: dass, als ich mit Lord Hunsden vorbeigegangen sei, ich eine so wundervolle Melodie gehört, die mich so hingerissen, dass ich in das Zimmer hereingekommen sei, ohne zu wissen, wie? Ich entschuldigte ganz demüthig mein Vergehen, sagte, dass ich am französischen Hofe erzogen worden sei, wo solche Freiheit verstattet wäre, und erklärte, mich jeder Art von Strafe zu unterwerfen, welche über mich für einen so grossen Fehltritt zu verhängen Ihrer Majestät gefallen würde.

„Sie liess sich dann auf ein Kissen nieder und ich kniete neben ihr auf dem Fussboden; sie aber gab mir mit ihren eigenen Händen ein Kissen, welches ich nicht annehmen wollte, allein sie nöthigte es mir auf. Sie drang in mich, ihr zu sagen, ob meine Königin oder sie am besten spiele. Ich fand mich verbunden, ihr den Preis zuzuerkennen."

Unter den Handschriften des *British Museum* wird ein Musikheft aufbewahrt, welches den Titel führt: *„Queen Elysabeth's Virginal-Book.*" Burney bemerkt: „wenn die Königin die, in dieser Sammlung enthaltenen, Stücke gespielt hat, muss sie eine Meisterin auf dem Virginalinstrument gewesen sein, da sich darunter Compositionen von Tellis, Bird, Giles, Farenby, Dr. Bull und Anderen befin-

[1]) Mit Austheilung solcher backenstreichenden Gnaden- und Ungnadenbezeigungen war bekanntlich Elisabeth nur allzufreigebig, wie sie denn überhaupt zu allerhand neckischen Streichen aufgelegt gewesen zu sein scheint. Der Herzog von Manchester erzählt in den, unter dem Titel *„Court and society from Elisabeth to Anna"* herausgegebenen Denkwürdigkeiten: „Als bei feierlicher Ertheilung des Hosenbandordens Lord Leicester vor der Königin kniete, krabbelte sie ihn mit der Hand in den Nacken, dass er vor Kitzel und zurückgehaltenem Lachen fast Krämpfe bekam." Dass sie sich bei Shakespeare einen „verliebten Falstaff" bestellte und „die lustigen Weiber von Windsor" in ihren Gemächern aufführen liess, darf für ein vollgültiges Zeugniss ihres guten Humors gelten.

den, so schwer, dass man kaum in ganz Europa einen Meister finden würde, der sie spielen könnte"[1]).

Mehr Freude als an der Musik, welche Shakespeare in seiner Jugend in den Kirchen und Theatern zu hören bekam, mag er an dem Gesang in den geselligen Kreisen seiner Zechbrüder gefunden haben. Man sang hier Madrigals, Canons, Rounds und Catches (Fugen), wovon schon damals mehrere Sammlungen erschienen[2]). Als Componisten von dergleichen Rundgesängen, Canons und Gesellschaftsliedern werden die Engländer Gibbons, Michael Este, Bathon, Pilkington, Litchfield, Bartlot, Leighton, Ravenscroft, Bennet, Attny und Adson genannt. Die englischen Dichter jener Zeit gaben den, nach England übergesiedelten, Italienern den Vorzug, vornehmlich wohl aus dem Grunde, weil die englischen Componisten den Text für so entbehrlich hielten, dass sie sich mit dem „*ut, re, mi, fa, sol, la, si*" der Singschule, mit „lala fi fallerallera" oder mit „*hey down down, derry down!*" begnügten. Beaumont, Fletcher und insonderheit Ben Johnson liessen die, in ihre Maskenspiele eingelegten Lieder von den Italienern Nicholas Leniere und Alfonso Ferrabosco componiren. Sehr beliebt war das, von dem zuletzt Genannten componirte, Lied: „*Come my Celia*" von Ben Johnson, welches der Dichter in sein Maskenspiel „Volpone" (1605) eingelegt hatte. Obgleich es von den, schon damals auftauchenden, Puritanern für ein „*frivolous song*" erklärt wurde, fand es doch in dem Hofzirkel grossen Beifall[3]).

Grösseren und verdienteren Ruhm als Ben Johnson erwarb als

---

[1]) *Burney history. Tom III. p.* 15.

[2]) Die beliebtesten und bekanntesten waren: *Pammelia Musicks Miscellanie, or mixes varietie of pleasant Roundelays and delightfull catches. London* 1609. — *Deuteromelia, or the second part of musicks melodie, or melodious melodies of pleasant Roundelaies etc. London* 1609.

[3]) Das Gedicht ist eine Aufforderung an Celia, die Zeit der Liebe nicht zu versäumen, da das Leben nur allzuschnell entfliehe. Die vornehmste Lehre lautet:

„Nicht eitel sei Dein Lebenslauf,
Die Sonne geht wohl wieder auf,
Doch wenn das Licht uns ausgegangen,
Dann hält uns ew'ge Nacht umfangen."

(„*Spend not then his gifts in vain,*
Suns, that set, may rise again;
But if once we lose this light,
'Tis with us perpetual night.")

lyrischer Dichter sich Spenser, dessen Sonette Shakespeare als seine Vorbilder anerkannte, und die ihm Veranlassung zu jenem schönen Gedicht gaben, in welchem er die innige Verwandtschaft der Musik und der Dichtkunst besingt. Dies in *„the passionate pilgrim“* befindliche Gedicht ist wahrscheinlich an dieselbe Freundin gerichtet, welcher das 128. Sonett gewidmet wurde.

„Wenn Dichtkunst und Musik sich eng verbinden,
Geschwistern gleich, in süsser Harmonie,
Muss sich Dein Herz zu meinem Herzen finden,
Du liebst Musik, ich liebe Poesie.
Du liebst es, Dowland's [1]) hehrem Spiel zu lauschen,
Dess Lautenklang das Herz mit Zauber füllt,
Ich lieb' es, mich an Spenser zu berauschen,
Dess Lied die tiefste Weisheit mir enthüllt;
Du liebst des Gottes weihevolle Klänge,
Die Dich empor zu höh'ren Sphären tragen,
Ich liebe seine himmlischen Gesänge,
Die, was ich selbst nicht sagen kann, mir sagen.
Ein Gott schuf beide, wie sie sich verbinden,
Muss sich Dein Herz zu meinem Herzen finden“ [2]).

Wenn wir auch annehmen dürfen, dass die musikalische Begabung der Freundin nicht die einzige Veranlassung zu dem Sonett 128 gewesen, und Amor hierbei nicht ausser dem Spiel geblieben, so würde das Gedicht doch nicht entstanden sein, wenn unser Dichter nicht ein so begeisterter Musikfreund gewesen wäre. Wodurch

---

[1]) Lautenspieler der Königin Elisabeth.

[2]) Uebersetzt von Bodenstedt.

„If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the brother,
Then must the love be great 'twixt thee and me,
Because thou lov'st the one, and I the other.
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such,
As passing all conceit, needs no defence.
Thou lov'st to hear the sweet melodious sound,
That Phoebus' lute, the queen of music, makes;
And I in deep delight am chiefly drow'nd,
Whenas himself to singing he betakes.
One god is god of both, as poets feign;
One knight loves both, and both in thee remain.“

sich aber unser William wesentlich von seinen gelehrten und poetischen Zeitgenossen und Nachfolgern unterscheidet, ist, dass er mit einem durch-und durch musikalischen Gemüth begabt ist, das die höchste Freude an der Musik hat, ihren Werth und ihre Wirkung bis in ihre zartesten Schwingungen kennt, vor allem aber ein richtiges Verständniss für die innigst verwobene Verbindung der Poesie und Musik hat, wovon wir bei anderen seiner berühmtesten Landsleute keine Spur finden. Samuel Johnson geht so weit, Shakespeare seine Vorliebe für die Musik zum Vorwurf zu machen; Lord Chesterfield stimmt dem mit der Bemerkung bei: er könne nicht begreifen, wie man an Fiedeln und Pfeifen — denn dafür erklärt er die Musik — Gefallen finden könne. Addisson will es sich zum Ruhme angerechnet wissen, dass er eine entschiedene Abneigung gegen die Musik habe. Der sonst so geistreiche Swift lässt seinen Humor gegen die Muse der Tonkunst in dem schaalsten Witze spielen, wenn er ausruft:

„Wie sonderbar! ich verstand mich nie
Auf Dudeldumdei und Dudeldumdi.“

Auch Pope, der seiner Zeit so berühmte Dichter des „Lockenraub“ und Herausgeber der Werke Shakespeare's macht keinen Hehl daraus, dass er eine entschiedene Abneigung gegen die Musik hege. — Diese Anführungen, welchen wir noch viele andere hinzufügen könnten, mögen genügen, um die Ungunst kennen zu lernen, in welcher die Musik in England bei den Dichtern stand. Wollen wir diese Abneigung in der früheren Zeit durch die niedrige Stufe, auf welcher die Tonkunst stand, entschuldigen, so müssen wir um so mehr Shakespeare bewundern, welcher, selbst in dem beschränkten Zustande, in welcher sich die Musik in England befand, sich doch so innig mit ihr befreundete, ihr, wie weit auch die Dichtkunst ihr vorangeeilt war, den gleichen Rang mit dieser zugestand und ihr Verhältniss als das eines Geschwisterpaares betrachtete, wie er dies Bekenntniss in dem vorher mitgetheilten Sonett so bescheiden ablegt.

Als die angemessenste Einleitung zu den Verherrlichungen der Tonkunst, denen wir in seinen dramatischen Dichtungen begegnen, mag hier das, an eine musikalische Freundin gerichtete, Sonett (No. 128) „Als sie auf dem Claviere spielte“, eine Stelle finden, welches wir, um es nicht in die Zwangsjacke eines deutschen Sonetts einzuschnüren, in wortgetreuer, reimloser Uebersetzung mittheilen:

„Meine Musik, Du, wenn Musik Du machtest,
Mit zarten Fingern das beglückte Holz berührend,
Töne hervorriefst, die bezauberten mein Ohr,
Wie oft hab' ich die Tasten dann beneidet,
Die Deine innern Fingerspitzen küssten,
Derweil erröthend meine armen Lippen,
Die solche Ernte einzusammeln hofften,
Voll Neid bei dem hochmüth'gen Holze standen.
So sanft berührt zu werden, würden sie
Gleich ihren Stand und Stellung gern vertauschen,
Mit diesen tanzend holzgeschnitzten Spähnen,
Darüber leichthin Deine Finger gleiten,
Mehr todtes Holz beglückend, als lebend'ge Lippen.
Drum reiche, gönnst Du küssend ihm Genuss,
Die Finger ihm, die Lippen mir zum Kuss" [1]).

Wie über alles Maass hinausstürmend und bombastisch feiert der 23jährige Schiller die Musik bei gleicher Veranlassung in dem Gedicht „Laura am Clavier":

„Seelenvolle Harmonien wimmeln,
Ein wollüstig Ungestüm,
Aus den Saiten, wie aus ihren Himmeln,
Neugeborner Seraphim.
Wie des Chaos Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungssturm die Sonnen
Funkelnd fuhren aus der Nacht,
Strömt der Töne Göttermacht." u. s. w.

[1]) Für die mit der englischen Sprache vertrauten Leser führen wir das Original bei.

How oft, when thou, my music, music playst,
Upon that blessed wood, whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently swayst
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those jacks, that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!
To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more bless'd than living lips;
Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Nachdem wir nun, wenn auch nur im Allgemeinen, unsere Leser mit den musikalischen Zuständen, mit den Leistungen, dem Geschmack und der Abneigung auf dem Gebiete der Tonkunst in England zu Shakespeare's Zeit bekannt gemacht, auch zwei kleine Gedichte mitgetheilt haben, in denen sich das Zartgefühl, mit welchem der Dichter für Musik schwärmt, kundgiebt, treten wir unserer Aufgabe näher, auf diejenigen Stellen in Shakespeare's Dramen aufmerksam zu machen, in denen er den hohen Werth der Musik feiert.

Allen andern voran eröffnet den Reigen die, nie genug zu bewundernde, Scene im fünften Akt des Kaufmanns von Venedig. — Erste Scene. Im Park vor Portia's Schlosse Belmonte, Mondscheinnacht, Frühling. Lorenzo, der heitre Freund Antonio's tritt mit der, von ihm entführten, Jessica, Shylock's Tochter, auf[1]).

Lorenzo.

Der Mond scheint hell: In solcher Nacht, wie diese,
Da süsser Hauch der Luft die Blätter küsste,
Die schweigend sich nicht regten — in solcher Nacht
Erstieg — so glaub' ich — Troilus die Mauern
Von Troja, und es seufzte seine Seele
Hin nach der Griechen Zelten, wo entschlummert
Wohl Cressida in süssen Träumen ruhte.

(Zu dem Diener.)

Bringt uns die Musik
Heraus, hierher in's Freie.

(Diener ab.)

Wie sanft das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier lass uns weilen. Unser Ohr beschleichen
Wird die Musik. Die Stille und die Nacht,
Sie werden Tasten süsser Harmonien[2]).
Sitz' nieder, Jessica; sieh, wie des Himmels Zelt
Reich ist geschmückt mit Flittern reinsten Goldes.
Auch nicht der kleinste Stern, den Du dort siehst,
Der nicht gleich einem Engel singt auf seiner Bahn,

---

[1]) Wir theilen von dem Dialog nur dasjenige mit, was sich auf unser Thema, die Musik, bezieht.

[2]) Dies liesse sich wohl richtiger übersetzen:

Die Stille und die Nacht
Sind hold den Tönen süsser Harmonien —

denn *touches* sind nicht Tasten, welche, wie aus dem nebenstehenden Sonett zu ersehen, *jacks* heissen. D. R.

Im Chor mit Cherubim holdsel'ger Augen.
Das ist die Harmonie der ew'gen Sphären,
Nur können wir, so lang ein irdisch Kleid
Uns noch umhüllt, so grob und nur von Staub,
Nicht sie vernehmen.

(Die Spielleute kommen.)

Heda! hierher und weckt Dianen auf
Mit Hörnerklang. Dann rührt mit süssen Tönen
Der Herrin Ohr, führt mit Musik sie heim.

Jessica.

Nie stimmt mich heitere Musik vergnügt.

Lorenzo.

Die Ursach ist, Dein Geist giebt sich dem hin.
Beachte nur die wilde, flücht'ge Schaar
Der jungen, noch ganz ungezähmten Füllen.
Sie machen Sprünge, schreien, wiehern laut,
Wie es die Art ist ihres heissen Bluts,
Doch hören der Trompete Ruf sie, dringt
Sonst irgend eine Weise der Musik
Zu ihrem Ohr, sie stutzen, stehen still,
Ihr wilder Blick erscheint sanft und gezähmt
Durch süsse Macht der Töne. Schon in alter Zeit,
Wie uns die Dichter melden, folgten Bäume,
Gestein und Fluthen Orpheus' Leier nach;
Denn nicht ein einzig Wesen ist so roh,
So störrisch und so voller Trotz, dass nicht Musik
Ihm die Natur umwandelte, und wär's
Auch nur vorübergehend. — Ja, fürwahr:
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht der Wohllaut süsser Töne rührt,
Taugt zu Verrath, Betrug und Räuberei,
Die Regung seines Geists ist dumpf, wie Nacht,
Und seine Neigung schwarz, wie Höllenpfuhl,
Nie traue solchem Mann [1]). — Horch! die Musik.

---

[1]) Hierbei erinnern wir an eine Bemerkung, welche der Dichter Julius Cäsar machen lässt, um Cassius als einen bösen und gefährlichen Mann zu bezeichnen:

Cäsar (zu Antonius).

Lasst wohlbeleibte Männer um mich sein,
Mit glatten Köpfen, die des Nachts gut schlafen;

Portia und Nerissa, in einiger Entfernung.

Portia.

— — — Hörst Du wohl die Musik?

Nerissa.

'S ist Eure Hauskapelle, gnäd'ge Frau.

Portia.

Bei Allem, seh' ich, macht ein Unterschied
Sich geltend: lieblicher bei Nacht,
So dünkt mich, als bei Tage, klingt Musik.

Nerissa.

Das Schweigen in der Nacht giebt ihr den Reiz.

Portia.

So ist's. Die Nachtigall, säng' sie am Tage,
Wenn alle Gänse schnattern, hielt' man sie
Für keine bessre Säng'rin, als den Sperling.

(Die Musik schweigt.)

Wir bewundern und anerkennen Shakespeare in seinen Trauerspielen, historischen Schauspielen und Lustspielen als denjenigen Dichter, welcher vor allen andern das wildaufwogende Meer menschlicher Leidenschaft kennt und beherrscht, aus den Schachten der Weisheit ewige Wahrheit zu Tage fördert, die verschiedenartigsten Charaktere mit dem Genie des Dichters erfindet und idealisirt, sie aber dennoch naturgetreu, wie aus dem wirklichen Leben herausgegriffen „in fragwürdiger Gestalt" vorführt. Das Buch des Schicksals schlägt er vor uns auf; die Räthsel der Weltordnung finden wir durch ihn gelöst, und so vollbringt er das Höchste, was der Menschengeist zu leisten die Aufgabe hat: in der Nothwendigkeit die Freiheit, in der Freiheit die Nothwendigkeit nicht nur selbst zu begreifen, sondern sie auch uns Andern begreiflich zu machen. Der Genius und sein gottvoller Humor erheben ihn über die niedere Region dumpfer Gefühle und Ahnungen zu dem höheren Reiche der wahren Empfindung und des freien Geistes.

Darauf aber, dass Shakespeare, der von allen Musen bei seiner Geburt schon und im Verlauf seines Lebens reichlich bedacht wurde, auch von Clio und Polyhymnia die Weihe empfangen, soll hier besonders aufmerksam gemacht werden. In der, aus dem fünften

---

Der Cassius dort hat einen hohlen Blick,
Er denkt zu viel; die Leute sind gefährlich. —
Wär' er nur fetter. — — — Er liebt das Spiel nicht so,
Wie Du, Antonius, Musik ist ihm verhasst. —

Akte des Kaufmanns von Venedig mitgetheilten, Scene giebt sich uns der Dichter nicht etwa nur als ein gewöhnlicher Liebhaber der Musik zu erkennen, seine zartbesaitete Seele erzittert nicht blos mechanisch berührt, sie findet auch das rechte Wort, uns die tiefsten Geheimnisse der Musik zu offenbaren. Schon die ganze Anordnung zeugt von hohem Sinn und Verständniss für Musik. Die Scenerie, die Situation, das Gespräch, jedes Wort, jede ausgesprochene Empfindung ist Musik. Zwei Liebende, welche nicht ohne Gefahr aus den widerwärtigsten Verhältnissen der lärmenden Stadt entflohen sind, haben in mondheller Sommernacht den Park des Schlosses der treuen und liebenswürdigen Beschützerin erreicht. Zum Empfange der von der abenteuerlichen Reise heimkehrenden Portia ordnet Lorenzo die Aufstellung der Musikbande im Freien in einem Versteck des Parkes an. Wie schwach auch die Leistungen der Schlosskapelle sein mögen, sie geben Lorenzo Veranlassung zu jenem, für alle Zeiten geltenden, Ausspruch: „Der Mann, der nicht Musik trägt in ihm selbst“ u. s. w. Durch die leicht hingeworfene Aeusserung Jessica's, dass heitre Musik sie melancholisch stimme, lässt uns der, mit psychologischer Inspiration wunderbar begabte, Dichter einen tiefen Blick in den Seelenzustand und in den Charakter Jessica's thun. Auch Portia und ihre lebenslustige Begleiterin Nerissa zeigen in ihren Bemerkungen über die Verschiedenheit der Wirkung der Musik am hellen Tage und in der geheimnissvollen Nacht sinniges Verständniss und Bewusstsein dessen, worauf es ankommt, uns den Genuss musikalischer Kunstleistungen rein und ungestört zu verschaffen.

Immer aber müssen wir daran erinnern, in welchen Zuständen unser Dichter zu seiner Zeit die Tonkunst in seiner Umgebung fand und wie beschränkt das Urtheil über Musik, selbst das der wissenschaftlich Gebildeten, in dem unmusikalischen England war. Nennt doch selbst Steevens, der berühmte Commentator Shakespeare's, den Ausspruch Lorenzo's: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst“ u. s. w. ein *„capricious sentiment“*.

Wir haben diese Scene allen andern vorangestellt, weil darin die Summe der Gedanken Shakespeare's über Musik enthalten sein dürfte; wir lassen nun andere Scenen und Aussprüche folgen, in welchen der Dichter sich als mit der Tonkunst innig befreundet erweist. Da eben noch „der Kaufmann von Venedig“ vor uns aufgeschlagen liegt, sei hier auf eine Stelle in der zweiten Scene des dritten Aktes aufmerksam gemacht. Als der edle Bassanio, welchem die schöne und geistreiche Portia ihr Herz schenkte, bevor

das Loos Glück oder Unglück entschied, an den verhängnissvollen Schrein herantritt, bereit, eins der Kästchen zu wählen, ruft Portia ihrem Gefolge zu:

„Lasst nun, derweil er wählt, Musik ertönen,
Trifft er das rechte nicht, dann mög' er enden,
Dem Schwane gleich, der hinstirbt in Gesang.
Dann sei mein thränenreiches Aug' der Strom,
Sein wässrig' Todtenbett. — Doch kann er auch
Gewinnen! Und was wäre dann Musik?
Dann wär' Musik wie Jubelklänge, wenn
Am Tag der Huldigung ein treues Volk
Den neugekrönten Fürsten treu begrüsst.
Sie gleicht den süssen Tönen, die im Traum
Bei Tagesanbruch sich in's Ohr des Bräutigams
Einschleichend ihn zur Hochzeit laden." —

Unter Gesang eines lieblichen Liedchens mit Harfenbegleitung und Silberglöckchen tritt Bassanio an den Schrein heran, er wählt und trifft das Kästchen, in welchem das Bild Portia's verschlossen lag, die ihm nun als glückliche Braut angehört[1]).

Der Vergleich der Mondscheinscene in dem Schlossgarten Portia's mit der berühmten Balconscene in Romeo und Julia liegt nah, und doch mit wie feinem Gefühl hat der Dichter die Wirkung der Musik in unterschiedener Weise zur Geltung gebracht. Die Hörner und Flöten, welche Lorenzo, Jessica und Portia veranlassen, tiefempfundene Gedanken über die Macht der Töne auszusprechen, wür-

[1]) Als das Urbild eines Mannes „der nicht Musik hat in ihm selbst", erscheint Shylock, dessen ganzes Wesen aus Missgunst, Missmuth, Missbehagen, Misshandlung, die sich bis zur Missthat steigert, und Misston zusammengesetzt ist. Selbst in seiner Redeweise und im Ausdruck hat ihm der Dichter nie den Wohllaut der Sprache verliehen, so dass man aus jedem Worte, das er spricht, heraus hört, dass ihm die Musik ein Aergerniss ist. Als er (Act II. Sc. 5), einer Einladung Bassanio's zum Abendessen folgend, der schönen Tochter die Schlüssel des Hauses anvertraut, verbietet er ihr auf's Strengste, an das Fenster zu treten, wenn auf der Strasse sich Trommeln hören lassen und „krummhals'ger Pfeifen widerlich Gequäck". Die Besorgniss, man könne der schönen Jüdin eine Serenade bringen, mag auch wohl in ihm aufsteigen, und deshalb befiehlt er: „Verstopfe meines Hauses Ohren fest, die Fenster mein' ich, lass den Schall von eitler Narrethei nicht in mein ehrbar Haus."

Dagegen vergisst der, sonst eben nicht musikalisch gestimmte, Polonius nicht, seinem Freunde Reynaldo, den er mit Aufträgen an seinen Sohn nach Paris sendet, bei der Verabschiedung zuzurufen: „Und dass er die Musik nicht liegen lasse!"

den keine angemessene Begleitung für das Liebesgeständniss Julia's sein, bei diesem Zwiegespräch wäre die Nähe einer wenn auch entfernten Instrumentalmusik störend gewesen. Die Worte der Liebe haben so süssen Klang, dass sie einer musikalischen Begleitung nicht bedürfen. Als Julia, nachdem sie dem Geliebten „tausend, tausend gute Nacht" gesagt, noch einmal zurückkehrt und seinen Namen ruft, sagt Romeo:

„Sie ist's, sie, meine Seele, die mich ruft,
Wie tönt in stiller Nacht der Liebe Stimme
So süss und silberrein, dem Lauschenden
Die sanfteste Musik." —

In der Scene des verhängnissvollen Abschieds (Akt 3 Sc. 5) vernehmen die Liebenden Gesang, allein auch an dieser Stelle würden menschliche Stimmen nur störender Missklang gewesen sein; es sind die unschuldigsten Naturtöne, die hier von grösserer Wirkung sind, als aller andere Aufwand von Musik.

Julia.

„Du willst schon fort? noch ist der Tag nicht wach;
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Die Dein besorgnissvolles Ohr vernahm.
Auf dem Granatbaum singt sie jede Nacht,
Glaub' mir, es war die Nachtigall, Geliebter."

Wir möchten indess keineswegs Shakespeare's Vorliebe für die Einführung musikalischer Begleitung in diese und andere ähnliche Scenen seiner Dramen so verstanden wissen, als habe er sie als einen Nothbehelf herbeigezogen, wodurch seine Schauspiele zu blossen Melodramen herabgesetzt würden. Auch sind es nicht etwa nur seine Aussprüche und Bekenntnisse über den Werth und die Macht der Musik, wodurch er seinen Sinn für die Tonkunst offenbart; vor Allem ist es auch die Sprache selbst, der er durch alle Schattirungen hindurch immer die angemessene Tonfärbung zu verleihen weiss. Die nicht ohne Grund für unmusikalisch geltende englische Sprache wird in Julia's Munde zur lieblichsten Musik, lieblicher als der Gesang der Nachtigall im Granatbaum. Nicht minder aber stehen dem Dichter Donnerworte zu Gebote, wenn es gilt, den Ausbrüchen des Zornes, der Rache, der ungebändigten Leidenschaft Ausdruck zu geben. Wir erinnern an jene grauenvolle Scene, wenn der von seinen Töchtern verstossene König Lear (Akt III. Sc. 2) bei nächtlichem Gewittersturm auf der unwirthlichen Haide ausruft:

„Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanoes, spout!
Till you have drench'd our steeples, drownd the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers to oak-cleaving thunder-bolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o' the world!
Crack nature's moulds, all germins spill at once,
That make ingrateful man.“ —

Keine Sprache weder der alten noch der gegenwärtigen Menschengeschlechter hat irgend etwas aufzuweisen, was an Kraft des Ausdrucks und Gewalt des Wiederhalls diesem Ausrufe des, der Tobsucht verfallenen, unglücklichen Königsgreises auch nur im Entferntesten zu vergleichen wäre. Solchen Worten zur Begleitung giebt der Dichter Donnerwetter, Blitzstrahl und Gewittersturm und zeigt auch hierdurch, dass er nicht nur für den Gesang süsser Liebesmelodien Mozart's, sondern auch für das vollstimmige Orchester der C-moll-Symphonie Beethoven's geschwärmt haben würde. —

Dass im Gegensatz zu der Gewitternacht, welche den Wahnsinn zum Ausbruch bringt, die Krankheit nach Vorschrift des einsichtigen Arztes im vierten Akte durch Musik beruhigt und geheilt wird, lässt uns den Dichter auch als einen Meister der Seelenheilkunde erkennen. Bekannt ist die Wirkung der Musik bei Geisteskranken, so dass — so viel uns bekannt ist — in Genf ein Irrenhaus errichtet wurde, in welchem die Musik als vornehmstes Heilmittel zur Anwendung gebracht wird.

Da es zur Zeit Shakespeare's noch keine englische Oper gab, nur, wie wir bereits erwähnten, Singspiele, Masken genannt, so schloss sich unser Dichter diesem Gebrauch mit um so grösserem Glück an, da er bei seinem Sinn für Musik und bei seinem, wie wir nicht zweifeln dürfen, ausgezeichneten musikalischen Gehör für die von ihm gedichteten Lieder nicht nur bereitwillige Componisten fand, auch es selbst gewiss sehr gut verstand, Volksweisen und vorhandenen Melodien, eben so wie es die französischen Vaudeville-Dichter thun, seine Textworte unterzulegen.

Der von uns als Gewährsmann für die musikalischen Zustände in England zur Zeit Shakespeare's angeführte Charles Burney bemerkt in seinem Werke [1]: „Die Engländer scheinen zu allen Zeiten

---

[1]) *Burney, a general history of music.* 1789. *Vol. III. p.* 334.

mehr Gefallen gehabt zu haben an Dramen, in welchen der Dialog gesprochen, die Lieder eingestreut sind, als an solchen, welche durchweg gesungen wurden. Shakespeare, Beaumont und Fletcher haben häufig Maskenspiele mit Musik auf die Bühne gebracht. Von den vierzehn Lustspielen Shakespeare's sind es nur zwei oder drei, in welche er keinen Gesang eingelegt hat. Ebenso hat dieser wundervolle und ausgezeichnetste Dramatiker in der Mehrzahl seiner Tragödien dieselbe Vorliebe für die Musik gezeigt, und da mir Homer und Chaucer Belege für meine Abhandlungen geliefert haben, warum nicht auch Shakespeare?“ Es scheint in der That, als ob es bei den Engländern zu jener Zeit einer Entschuldigung bedurfte, Shakespeare als eine Autorität zu citiren. Burney führt nun aus Shakespeare's Trauer- und Lustspielen die, auf Musik bezüglichen, Stellen an. Im „Sturm“ empfiehlt Prospero die Musik als das beste Heilmittel für Geist und krankes Gehirn in gleicher Weise, wie der Arzt bei dem Könige Lear sie anwendet. Eine feierliche Musik ertönt, als die Verwandten und Freunde in dem Zauberkreise gebannt stehen. An den wahnsinnigen Alonso richtet Prospero seine Rede:

> „Ein feierliches Lied, der beste Tröster
> Verwirrter Phantasieen, heile Dir
> Dein krankes Hirn.“

Die Heilung erfolgt auf der Stelle.

Schon in früherer Zeit und später zu wiederholten Malen haben Componisten verschiedener Nationen den „Sturm“ als Operntext verwendet. Robert Johnson, ein Zeitgenosse Shakespeare's, componirte einzelne Gesänge daraus. Shadwell, ein englischer Componist zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts (1680), war der Erste, der den Sturm als Oper — was man damals in London so nannte — auf die Bühne brachte. Nachher versuchten noch einige andere englische Componisten sich an diesem Drama, welches im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts mit der Musik von T. Linley im Drury-lane-Theater aufgeführt wurde. —

In neuester Zeit hatte der Unternehmer des Theaters der Königin in London, Lumley, den berühmten Componisten der Jüdin, Halévy in Paris, veranlasst, eine Oper „der Sturm“ nach Shakespeare's Drama zu schreiben. Die Oper wurde mit einem grossartigen Aufwande in Scene gesetzt, die Hauptrolle, die der Miranda, war der gefeierten Henriette Sonntag, Gräfin Rossi, zugetheilt, welche nach zwanzigjähriger Zurückgezogenheit von der Bühne in den

Sturm des Hof- und Gesandtschaftlebens sich noch einmal in die Stürme des Theaters wagte und in Shakespeare's Sturm durch die Schönheit ihrer Erscheinung, ihr reizendes Spiel und ihren unvergleichlichen Gesang zu allgemeinster Bewunderung hinriss [1]).

In Berlin hat der Kapellmeister der Königl. Oper, Herr Taubert, eine Oper componirt, deren Text sich genau an Shakespeare's Sturm anschliesst; sie ist jedoch bis jetzt nur in Carlsruhe zur Aufführung gelangt.

Nächst dem Sturm dürfte sich das Lustspiel: „Ein Sommernachtstraum" zur Bearbeitung für die Oper eignen, da es von Haus aus für ein Singspiel gelten muss; einzelne Scenen: z. B. die Elfentänze, Märsche, Aufzüge und was dergleichen mehr, verlangen eine Begleitung von Instrumentalmusik. „Ein Sommernachtstraum" gehört zu den wenigen Stücken Shakespeare's, welche sich auf der englischen Bühne bei dem Publikum in unausgesetzter Gunst erhielten, selbst in einer Zeit — und genau genommen ist diese in London noch kein überwundener Standpunkt — wo es durchaus nicht für *„fashion"* galt, den Aufführungen Shakespeare'scher Stücke beizuwohnen.

Auf der deutschen, insbesondere auf der Berliner Hofbühne ist „Ein Sommernachtstraum" durch die Bearbeitung Tieck's und die vortrefflichen Compositionen Mendelsohn's für immer heimisch geworden.

Das Lustspiel „Was ihr wollt" oder der heilige drei Königs-Abend *(twelfthnight)* eröffnet Musik und die, die Musik verherrlichenden, Worte des Herzogs Orsino:

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt immer zu, mehr, immer mehr!
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Noch einmal dies Adagio, o, es starb
So hin, beschlich mein Ohr, dem Zephyr gleich,
Wenn er mit mildem Hauch die Veilchen küsst
Und Düfte raubt und giebt. — Genug, nicht mehr!
Es dünkt mir nicht so süss mehr, wie vorher.
O Geist der Liebe, wie so reg' und frisch
Bist du! Verschlingt dein Schoos, sowie das Meer

---

[1]) Das Libretto war für die Italiener geschrieben, und führte den Titel: *la tempesta*. Diese Oper wurde 1850 in London und Paris aufgeführt, hat sich jedoch nicht behauptet.

Gleich Alles, kommt doch nichts in ihn hinein,
Wie gross, wie überschwänglich es auch sei,
Dass nicht in einem Nu verringert wird
Zu niedrem Preis. So reich an Phantasien
Ist Liebe, dass nur sie phantastisch ist."

Dass unser Dichter auch in der Theorie des Gesanges bewandert war, ersehen wir aus dem Gespräch, welches in dem Lustspiel: „Die beiden Edelleute von Verona" (Akt I. Sc. 2) Julie mit der Kammerjungfer Lucette führt.

Lucette
(bückt sich, einen Brief aufzunehmen, den sie fallen liess).

Julie.
Gewiss ein Lied, das Dir Dein Liebster gab?

Lucette.
O, wüsst ich nur die Melodie dazu.
Gebt eine mir, Fräulein, ihr componirt?

Julie.
Am wenigsten für solchen faden Schnack.
Sing' nach bekannter Weis' es: „Leichte Liebe".

Lucette.
Für solche leichte Weis' ist's viel zu schwer.

Julie.
Zu schwer? Ist es so schwer beladen?

Lucette.
Wohl, doch melodisch wär' es, sängt Ihr es.

Julie.
Warum nicht Du?

Lucette.
Ich kann so hoch nicht singen.

Julie.
Lass sehn Dein Lied! (Sie singt.)
Nun, geht es so, mein Kind?

Lucette.
Mehr mit getragnem Ton, singt es zu Ende.
Doch nicht gefallen will die Weise mir.

Julie.
Dir nicht?

Lucette.
Mein Fräulein, nein, Ihr singt's zu scharf.

Julie.
Sei Du nicht naseweis.

Lucette.

Jetzt seid Ihr heiser
Und stört mit rauhem Ton die Harmonie,
Es fehlt auch zur Vollendung ein Tenor.

Julie.

Und den erstickt Dein ungefüger Bass;
Nicht länger quälen soll mich dies Geschwätz.
(Sie zerreisst Brief und Gedicht.)

Burney macht in seiner Geschichte der Musik bei Anführung dieses Gesprächs darauf aufmerksam, dass der Dichter sich hier der vornehmsten schulgerechten Ausdrücke der Tonkunst bedient, als da sind: *a tune; a note; a light and heavy tune; burden; melodious; to reach high; keep in tune; sing out; too sharp; too flat; concord; harsh descant; the mean base etc.*

Im weiteren Verlaufe dieses Lustspiels finden wir Lieder und Gesänge der verschiedensten Art eingeflochten, woraus sich ergiebt, dass unser Dichter nicht nur eine genaue Bekanntschaft mit der damals üblichen Salon-Musik gemacht hatte, sondern ihm auch Volkslieder und was wir Gassenhauer nennen würden, geläufig waren. Der Narr Olivia's ist bereit, mit allen Sorten aufzuwarten.

Akt II. Scene 3.
(Ein Zimmer in Olivia's Haus.)
Junker Tobias. Rulps. Ritter Andreas. Fieberwang.
(Der Narr tritt ein.)

Tobias.

Ach, willkommen, Herzens-Narr! Nun sind wir zu drei, lasst uns sogleich einen Canon singen! —

Narr.

Wollt ihr ein Liebeslied oder eines für den guten Lebenswandel?

Tobias.

Ein Liebeslied! Ein Liebeslied!

Andreas.

Ja, ja! was kümmert mich ein guter Lebenswandel.

Narr (singt).

O Liebste mein, warum in's Weite ziehn?
Die Liebe lockt, Du darfst nicht fliehn,
Bald singt sie hoch, bald singt sie tief,
Tripple weiter nicht, mein Schätzchen,
Abends zeigt sie uns ein Plätzchen,
Und wir folgen, wenn sie rief.

Andreas.

Unvergleichlich, bei meiner Seele!

Tobias.

Sehr gut! Noch mehr von dieser Sorte.

Narr (singt).

Was ist Liebe? Nichts für morgen!
Lustig heut macht keine Sorgen,
Und die Zukunft giebt kein Pfand.
Keine Lust soll man verschieben,
Lasst uns küssen, lasst uns lieben
Eh' die Jugendzeit entschwand.

Andreas.

Eine honigsüsse Stimme, so wahr ich ein Ritter bin!

Tobias.

Und der Hauch seines Mundes lieblich ansteckend.

Andreas.

Man kann ihn mit der Nase hören.

Tobias.

Sollten wir einmal die Wolken rundum tanzen lassen? Wollen wir die Nachteule durch eine Fuge verscheuchen, die aus einem Leinweber drei Seelen herausziehen soll? Wollen wir?

Andreas.

Wenn ihr mich lieb habt, so thut's, ich bin ganz hundemässig auf den Sang einer Fuge versessen.

Der Narr.

Bei der heiligen Jungfrau! Einige Hunde würden eine schöne Fuge heulen.

Andreas.

Ganz gewiss! Singen wir den Canon, welcher anfängt: Du Schelm u. s. w.

Der Narr.

Da würdet Ihr mich ja zwingen, Ritter, Euch einen Schelm zu heissen?

Andreas.

Das wär' nicht das erste Mal, dass ich Einen genöthigt habe, mich einen Schelm zu nennen. Fangen wir an. (Sie singen.)

(Maria tritt auf.)

Maria.

Was für ein Katzengeheul ist hier los? Wenn das Fräulein nicht ihren Haushofmeister rufen und Euch Alle zum Hause hinauswerfen lässt, glaubt mir nie wieder.

Tobias.

Malvolio ist selbst ein Peg-a-Ramsey, eine verstutzte Ballade, und (singt:) [1])

„Drei lust'ge Brüder sind wir hier!"

Ach was da? Lady hin, Lady her! (singt:)

„Es wohnt ein Mann in Babylon:
Lady! Lady!"

Narr.

Meiner Seel', der Junker treibt köstliche Narrenstreiche.

Tobias (singt:)

„Am zwölften des Decembermonds — —"

Maria.

Um Gotteswillen still!

(Malvolio tritt auf.)

Malvolio.

Seid Ihr von Sinnen, meine Herren? Besitzt Ihr nicht so viel Verstand, Anstand und Sitte, dass Ihr so spät in der Nacht noch wie Kesselflicker lärmt? Macht Ihr des Fräuleins Haus zur Bierkneipe, dass Ihr Eure Schuhflicker-Canons so ohne alle Mässigung und Sanftmüthigkeit Eurer Stimmen herausquäcket? Habt Ihr gar keinen Takt, keine Achtung für Ort, Personen und Zeit?

Tobias.

O, was das anbetrifft, wir haben Zeitmaass und Takt in unserem Canon meisterlich gehalten.

Malvolio.

Junker Tobias! Ohne alle weitern Umstände! Mein Fräulein hat mir befohlen, Euch anzukündigen, dass sie Euch zwar als ihren Oheim aufgenommen, aber mit Eueren Unordnungen keine Verwandtschaft habe. Sie wird Euch mit Vergnügen Lebewohl sagen.

Tobias (singt:)

„Leb' wohl, mein Schatz,
Es muss geschieden sein!"

Malvolio.

Aber, mein bester Junker Tobias!

Tobias (singt:)

„Man sieht's Dir an, mit Dir in's Grab hinein!"

Malvolio.

Ist das erhört?

---

[1]) Für seine Uebersetzung muss natürlich der Verf. selbst einstehen.
D. R.

Tobias (singt:)

„Nein, sterben will ich heut noch nicht.“

(Malvolio und der Narr stimmen mit ein.)

Tobias (zu Malvolio).

Ihr seid aus dem Ton gefallen, Haushofmeister. Denkst Du, weil Du tugendhaft bist, es soll keinen Kuchen und kein Bier mehr geben? Heda, Maria! Eine Flasche Wein!

(Malvolio geht ab; die Anderen treffen Verabredung, dem alten Gecken einen Streich zu spielen.)

Wir werden in dieser Scene mit einer Auswahl der, zu jener Zeit beliebtesten, Kneipenlieder bekannt gemacht, von denen die älteren Herausgeber Text und Musik nachweisen.

Sollten sich aber sentimentale und zimperliche Zuhörerinnen durch diese, etwas burschikosen Gesänge verletzt fühlen, so sorgt der Dichter dafür, sie in der nächsten Scene durch Lieder edleren Stiles, die in zarterer Weise gesungen werden, zu versöhnen.

Vierte Scene.

(Ein Zimmer im Palaste des Herzogs.)

Der Herzog, Viola, Curio und Gefolge.

Herzog.

Musik begehr' ich, Freunde, guten Morgen!
Cäsario, mein Theurer, den Gesang,
Das einfach alte Lied von gestern Nacht.
Mich dünkt, es sänftigte die Leidenschaft,
Und mehr als alle leichte Weisen, mehr
Als hochstudirte Worte dieser eitlen
Und schwindelsücht'gen Zeit; nur einen Vers!

Curio.

Mit Eurer Hoheit Verlaub: der ist nicht hier, der es zu singen versteht.

Herzog.

So sucht ihn auf und spielt derweil die Melodie. (Musik. Zu Viola:) Gefällt die Weise Dir?

Viola

(als Junker Cäsario in Männertracht bei dem Herzog eingeführt).

Ein treues Echo ist Musik dem Herzen,
Darin die Liebe thront.

Herzog.

Du sprichst ja meisterhaft!
Bei meinem Leben, jung auch, wie Du bist,

Dein Auge weilte schon auf einer Huld,
Die Du geliebt. Sag', ist's nicht so, mein Knabe?

Viola.

Ein wenig, ja, mit gnädigem Verlaub.

Herzog.

Und welcher Art war die Geliebte wohl?

Viola.

Von Euerm Aussehn.

Herzog.

Die war Dein nicht würdig.
Und sag, wie alt ist sie?

Viola.

Von Euerm Alter.

Herzog.

Dann viel zu alt für Dich.
Das Weib den ältern Mann, so schickt es sich,
Dann ist das Gleichgewicht wohl hergestellt
Der Herzen. Denn, wie wir auch immer
Uns prüfen, junger Mann, der Männer Neigung
Ist flüchtiger, unstäter, schwankender,
Begehrlicher, früher dahin und abgenutzt,
Als die der Frauen.

Viola.

So denk' auch ich, Mylord.

Herzog.

Drum sei auch Deine Liebste jünger, als
Du selbst, sonst hat wohl Deine Neigung nicht
Bestand. Den Rosen gleichen Frauen,
Kaum aufgeblüht auch schon verblüht zu schauen.

Viola.

So sind sie! ach! den Frauen ist beschieden
Kaum aufgeblüht der Tod und ew'ger Frieden.

(Curio tritt mit dem Narren ein.)

Herzog (zu dem Narren).

Komm, Bursch, sing' uns Dein Lied von gestern Abend,
Merk' auf, Cäsario, 's ist alt und schlicht,
Die Mädchen in der Spinnstub' und beim Stricken
Der Netze haben ihre Freude dran,
Wenn sie es singen, die reine Einfalt,
Die mit der Liebe Unschuld tändelt, wie
In alter, goldner Zeit.

Narr.

Ist's Euch genehm, Mylord?

Herzog.

Ich bitte, sing'.

Der Narr (singt:)

Herbei, herbei, ersehnter Tod,
Begrabt mich unter Cypressen,
Treulose Liebe kann man wohl
Vergeben, doch nimmer vergessen.

Hinweg mit den Blumen von meinem Sarg,
Keine Thränen und Trauerworte,
Das Grab, darin mein Herz ich verbarg,
Lieg' an verborgenem Orte [1]).

Auch in den folgenden Akten trägt der Narr abwechselnd Schnurren und ernste Lieder vor und bewirbt sich am Schlusse mit dem bekannten Liede, dessen Rundreim „der Regen, der regnet jeglichen Tag" lautet, in der, noch heut in den Vaudevilles üblichen, Weise um die wohlwollende Aufnahme beim Publikum.

Shakespeare theilt nicht nur in seinen Lustspielen, auch in einigen seiner Trauerspiele dem Narren, der weit über dem deutschen Hanswurst steht, eine bedeutende Rolle zu und lässt ihn vornehmlich als Sänger auftreten. Der Clown der englischen Bühne oder die lustige Person (— „Narr" ist eine ungeeignete Uebersetzung) verlangte einen gewandten Schauspieler und einen ausgezeichneten Sänger, weshalb er auch in jenen früheren Zeiten ein doppelt und dreifach höheres Spielhonorar erhielt, als der erste Schauspieler der tragischen Rollen.

Da es der Raum dieser Blätter nicht gestattet, aus sämmtlichen Dramen unseres Dichters die, mit seinem Sinn für Musik und seiner musikalischen Begabung in Verbindung stehenden, Stellen hier mitzutheilen, wollen wir zum Schluss noch auf ein paar Scenen in dem Lustspiel „*Taming of the Shrew*" „Zähmung des Unbandes" (nach anderer Uebersetzung: „die gezähmte Widerbellerin", auch: „die Zähmung der Zänkischen", aufmerksam machen.

Der Dichter, der in dem Drama „der Kaufmann von Venedig" uns im Shylock den widerwärtigen Charakter eines Mannes vor-

---

[1]) Nicht in getreuer Uebersetzung lässt sich dies Lied wiedergeben, nur in entferntestem Anklange. Da es der Dichter in den Spinnstuben singen hörte. mag es wohl ein altes Volkslied sein.

führt, „der nicht Musik hat in ihm selbst“, lässt uns in dem Lustspiel „Zähmung des Unbandes“ die Bekanntschaft mit der Unliebenswürdigkeit eines Fräuleins machen, „das nicht Musik hat in ihm selbst“, und eben deshalb so unbändig ist.

Baptista, ein reicher Edelmann in der hochgelehrten Universitätsstadt Padua, trägt Sorge, seinen beiden Töchtern Katharina und Bianca eine ihrem Stande angemessene Ausbildung zu Theil werden zu lassen. Als unerlässlich wurde zu der Zeit von jungen Damen von Stande erwartet, dass sie in der Philosophie, insonderheit im Plato, wohl bewandert und in der Musik theoretisch und ausübend gebildet seien. Den Unterricht in den alten Klassikern hat Signor Baptista dem gelehrten Pedanten Lucentio, den in der Musik dem Lautenspieler Hortensio anvertraut. Der erste Versuch des Musiklehrers bei der widerspenstigen Katharina läuft unglücklich ab. (Akt II. Sc. 2.)

Hortensio
(kommt mit blutigem Kopfe aus dem Zimmer Katharina's in das des Vaters zurück).

Baptista.
Was giebt es, guter Freund, Ihr seid so bleich?

Hortensio.
Vor Schrecken bleich, das mag wohl sein.

Baptista.
Sagt mir,
Wird Käthchen wohl ein guter Spielmann werden?

Hortensio.
Ein bessrer Kriegsmann, mein' ich, denn das Eisen
Hält wohl bei ihr, doch nimmermehr die Laute.

Baptista.
Nun? lehrtest Du sie nicht die Laute schlagen?

Hortensio.
Ganz recht, doch schlug die Laute sie auf mir,
Sie machte falsche Griffe; als ich ihr
Zur richt'gen Fingersetzung bog die Hand,
Schrie sie mit teuflisch ungeduld'gem Geist:
Das heisst Ihr Griffe? Ja, ich hab's begriffen!
Mit diesem Worte schlug sie meine Laute
Mir auf dem Kopf entzwei, dass durch und durch
Der Weg sich dieser öffnete; ich stand
Vor ihr, wie am Halseisen, stumm vor Schrecken,
Und während ich herausschau' aus der Laute,

Schalt sie mich Schelmen-Fiedler, Klimperhans
Und was dergleichen schöne Namen mehr.

Den unweiblichen Charakter des kleinen Unbandes sogleich von Anfang der Bekanntschaft an kennen zu lernen, hätte der Dichter keinen bezeichnenderen Zug wählen können, als dass er sie als eine abgesagte Feindin der Musik erscheinen lässt.

Im folgenden Aufzuge finden wir die beiden Lehrer bei Bianca, sich um den Vorrang streitend, da jeder für sich die erste Stunde in Anspruch nimmt; denn beide wollen den Unterricht dazu benutzen, dem Fräulein ihre Liebesanträge zu machen.

(Bianca's Zimmer.)

Lucentio. Hortensio. Bianca.

Lucentio.

Zurück, Herr Fiedler, hier nicht allzudreist,
Habt Ihr denn schon vergessen den Empfang,
Mit dem die Schwester Käthchen Euch bewillkommt?

Hortensio.

O! über solchen zänkischen Pedanten!
Bianca ist der himmlischen Musik
Beschützerin, so lasst den Vorrang mir,
Wenn wir dann eine Stunde musicirt,
Habt Ihr noch volle Zeit zum Unterricht.

Lucentio.

O Einfaltspinsel, der nicht einmal weiss,
Was die Bestimmung der Musik, sie ist nur da,
Den Geist des Mannes zu erfrischen nach
Dem schweren Studium und gewohnter Plage.
Drum gebt den Vortritt der Philosophie,
Wenn ich pausire, dann treibt Harmonie.

Der Philosoph erficht sich den Vortritt, als er aber eine Stelle aus Ovid zu einer Liebeserklärung zu verwerthen versucht, wird seine Bewerbung sehr entschieden zurückgewiesen. — Hierauf versucht der Lautenspieler sein Glück in gleicher Weise.

Hortensio.

Fräulein, eh' Ihr die Saiten noch berührt,
Die Griffe meiner Fingersetzung lernt,
Muss mit den Elementen meiner Kunst
Ich heut beginnen. Denn auf kürz'rem Wege,
Weit angenehmer und handgreiflicher

Lehr' ich Euch das *gamut*[1]), als je ein Meister.
Hier les't, ich schrieb es zierlich für Euch auf.

Bianca.

O, das *gamut* ist mir schon längst bekannt.

Hortensio.

Hortensio's Gamut kennt Ihr noch nicht.

Bianca (liest:)

„Gamut bin ich, der Grund der Harmonie.
A. re — Zu sprechen für Hortensio's Liebe;
B. mi — Bianca, wähl' ihn zum Gemahl.
C. fa — Der um Dich wirbt mit Leidenschaft.
D. sol re — Nur einen Schlüssel und zwei Noten.
E. la mi — Hab' Mitleid oder ich muss sterben."
Dies nennt Gamut Ihr? es gefällt mir nicht.
Die alte Weise zieh' ich vor, ich bin so lecker nicht,
So neue Kunst der alten vorzuziehn. —

Hortensio muss sich für diesmal verabschieden, ohne dass die, von ihm erfundene Scala für ihn eine Himmelsleiter geworden ist.

Mit dieser musikalischen Unterhaltung wollen wir unsere Unterhaltung über Musik und Shakespeare schliessen mit dem Wunsche, dass unsere „Vorarbeit" von einem Nachfolger zu einer ausführlicheren Abhandlung benutzt werden möge.

---

[1]) Die Scala.

Bemerkungen über symbolische Kunst im Drama mit besonderer Berücksichtigung Shakespeare's.

Von

Dr. Albert Lindner.

Das Genie Gregor's VII. hatte die päpstliche Macht zu einer Höhe getrieben, von wo sie nicht nur im Gebiete des Glaubens und der Gewissen ein absolutes Wort sprach, sondern selbst alle weltlichen Verhältnisse, Fürstenwillen und Kaisermacht, unter ihr Regiment beugte. Man wolle das im Drama veranschaulichen. Aber das ist vorläufig nur eine historische Idee, und das Drama braucht Menschen und Thatsachen. Nun denn! die Geschichte giebt uns Heinrich IV., der drei Tage lang barfuss im Schnee von Canossa steht, beim Papst um Gehör bettelnd. Dieser Vorgang ist also der symbolische Ausdruck für obige Abstraktion.

Symbolisch verfährt die Geschichte immer da, wo sie eine ihrer Ideen oder Entwickelungsphasen in einem einzigen charakteristischen Vorgange zusammendrängt und in das Gebiet des Realen erhebt; wo die Idee concret wird; wo ihre zerfliessende Lichtmasse sich in bestimmten Personen und Thatsachen zu bestimmten Strahlen verdichtet. Es ist begreiflich, dass gerade solche Sujets es sind, die den Dramatiker am meisten zur Behandlung reizen.

Wenn Hans Kohlhaas vor Luther's öffentlichem Anschlage zusammenbricht, so bricht der letzte kraftvolle Rest einer finstern

gewaltthätigen Zeit vor den siegenden Mächten der Aufklärungsperiode symbolisch zusammen. In gleicher Weise wird der Tragiker den Ruf des Matrosen „Land! Land!“ auf dem Schiff des Columbus zu einem symbolischen Akte des ganzen Jahrhunderts erweitern können. — Die Dame, die den gerüsteten Ritter Estèphe an einem goldnen Kettchen in die Schranken des Tourniers führt, ist im Grunde nur die Zeit, die ihm Sinn und Seele mit der Kette der Vorurtheile gebunden hält.

Aber wir wären hier schon zu Ende mit unserm Thema, wenn das Symbolische der dramatischen Kunst nur in dem läge, was die Geschichte in Bausch und Bogen am Stoffe gethan. Wir suchen vielmehr auf die Symbolik zu kommen, die der Dichter in der Rolle der Vorsehung für seine Schöpfung aus eignem Verdienste hinzubringt.

„Alles Theatralische ist symbolisch“, sagt Göthe in seinen kritischen Schriften („Shakespeare und kein Ende“). „Nichts ist theatralisch, was nicht zugleich für die Augen symbolisch ist; eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet.“ — Ferner spricht Schiller im Briefe an Göthe unterm 28. Nov. 1797 von der symbolischen Kunst in Richard III. Da haben wir die ganze Literatur, die über dieses Thema, soweit mir bekannt ist, geschrieben worden ist! Und dennoch dünkt mich die Sache für den Dramatiker hochwichtig genug, um durch diese meine Bemerkungen berufenere Kräfte zur Beachtung dieses Gegenstandes zu veranlassen.

Alle Kunst, kann man sagen, arbeitet symbolisch. Das Verhältniss der Geschichte (des Gegebenen) zur Kunst ist das der Natur zur Vernunft, und das Distichon Schiller's könnte hier lauten:

Suchst Du das Höchste, Poet? Die Geschichte kann es Dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei Du es wollend. Das ist's.

Freilich bildet die Geschichte nicht **Alles** symbolisch vor. Stoffe von nur individualem Charakter eignen sich nur zum sogenannten bürgerlichen Drama, weil, wenn die Interessen der handelnden Personen ausgesprochen sind, Alles ausgesprochen und ein Hinausdeuten auf grössere Verhältnisse, auf ein Allgemeines nicht vorhanden ist. Der **grosse** Dichter legt wohl auf eigne Hand in solche Stoffe eine allgemein symbolische Natur, er vollzieht an einer Thatsache, die von Haus aus nur um ihrer selbst willen da ist, ein Exempel seines Jahrhunderts oder eine Aufgabe der allgemeinen Menschheit, (die Räuber, Faust, Hamlet [denn hier ist das historische Gewicht fast Null], Cabale und Liebe u. A.) aber nur dem

Talente, dem mittelmässigen Poeten wird es passiren, dass er umgekehrt den von der Geschichte symbolisch gegebenen Stoff nicht als solchen zu behandeln versteht, die ideale Handlung in der realen nicht erkennt oder das Symbolische wohl gar mit Willen fallen lässt, um sich und der bequemen Genusssucht der heutigen Publica die Sache nicht allzugründlich, nicht allzuschwierig zu machen. Dahin gehören alle historischen Süjets der Frau Birchpfeiffer, von Raupach, einiges von Kotzebue, dahin gehören auch die meisten Stücke der neuesten beliebtesten Bühnendichter. Hans Lange z. B. ist ein Stoff von herrlich symbolischer Anlage [1]).

Um aber nicht in's Planlose zu gehn, ist es nöthig, den Begriff Symbolik für das Drama zu rubriciren.

Symbolik
des Süjets.

der Aktion. — der Charaktere.

Beide sind gleichzeitig das Princip für

Scenerie. — Sprache.

Costüme. Decoration. — Gleichniss. Tropen. Figuren.

---

[1]) Es ist vorauszubemerken, dass die Kunst der Symbolik bei weitem nicht in dem Maasse das bürgerliche Schau- und Lustspiel anzugehen scheint, wie das historische Drama. Denn da dramatische Kunst überhaupt uns das unendliche Leben im engen Rahmen der Bühne zeigt, so bedarf diejenige Handlung, die im Leben zwischen vier Wänden und zwischen wenigen Personen sich abspielt, keiner Symbolik. Die Handlung ist hier unmittelbar und in selbsteigner Wesenheit da. Sie vertritt sich selbst vor den Sinnen der Zuschauer. Sobald aber die Aktion über den Kreis derBühne und des leiblichen Auges hinausreicht, tritt an den Dichter das Bedürfniss, das Draussenliegende, nur der Einbildung Zugängliche mit symbolischen Mitteln in die sinnliche Anschauung zu rücken. Das bürgerliche Schauspiel participirt nicht an der Symbolik des Süjets (ich beziehe mich schon hier auf folgende Rubricirung), ausser, wo wie oben erwähnt ist, das Genie an einem civilen Stoffe die Summe eines Jahrhunderts zieht oder ein allgemein menschliches Problem löst. Derartige Dichtungen aber zählen wir nicht nach Dutzenden. Es participirt das bürgerliche Drama aber am meisten an den Unterarten der Scenerie und Sprache.

Diese Classification zeigt, wie an symbolischer Kunst alle Sphären des Dramas, von der allgemeinsten bis zur engsten, Antheil zu nehmen vermögen. Aber säubern wir auch nun die Bahn zu unsern Zielen! Symbolik des Süjets ist entweder, wie Eingangs dargelegt wurde, die von der Geschichte in den Stoff gelegte, oder die vom Dichter dem civilen Stoffe (Räuber, Faust) aufgedrängte Symbolik. Wir werden diese allgemeinste Art verbinden mit der Betrachtung ihrer engeren Felder Aktion und Charaktere. Die Symbolik der Sprache aber gehört in das Lehrbuch der Rhetorik. Die der Scenerie hat kein so gewichtiges Princip wie Aktion und Charaktere (das menschliche Herz), hängt auch zu sehr von äusseren Bedingungen, von Culturzuständen u. A. ab, und wenn wir den Reichthum der Symbolik dieser Art im Shakespeare mit der Armuth des griechischen Dramas vergleichen, so liegt der Grund in der griechischen Einförmigkeit des Bühnenlokals und der Ausstattung. Auch zu Shakespeare's Zeit waren diese Mittel zwar noch dürftig genug, aber dafür schrieb er für kommende Geschlechter, die ihn endlich gebührendermassen zu insceniren wissen.

„Die Charaktere sind um der Handlung willen da. Ein Trauerspiel kann nicht ohne Handlung, wohl aber ohne Charaktere sein. Angehende Dichter sind eher geschickt, Charaktere zu schaffen als Handlungen kunstvoll zu gliedern“ [1]). —

So spricht Aristoteles in der Poetik. Ich lege in diese Stelle noch einen weiteren Sinn, als der Zusammenhang dort verräth. Die Handlung (das Süjet in seiner Totalität, nicht das augenblickliche Thun der einzelnen Figuren) ist in ihrer Abstraktion als ein Problem zu denken, das durch den Faktor des Personals erst ein Wirkliches wird. In die abstrakte Wesenlosigkeit der Totalhandlung stellen sich die festbestimmten Figuren: sofort schiessen die einzelnen Züge der Totalhandlung an diesen Charakteren als Specialhandlung an, das unbegränzte Licht der allgemeinen Idee verdichtet sich auf bestimmte Stellen, und es erscheint das dramatische Gemälde. Des Nachts befindet sich die Sonnenlichtmasse (das abstrakte Princip) ausser dem Bereich unsrer Sinne. Wirf Planeten und Monde in ihre Sphäre — und die Sonne ist sofort für uns da, sie ist es an den leuchtenden Einzelwelten ihres Systems (durch

[1]) Das Letztere einzusehn, braucht es nur einen Blick in die Art des Dramas, die jetzt unsre Bühnen beherrscht. Wie viel prächtige Charaktere in welch' erbärmlicher Handlung! Man hat oft Personen von herrlicher Plastik in elenden Rührstücken und Lokalpossen.

die Charaktere). Man sieht jetzt augenblicklich die symbolische Natur von Charakteren und Specialhandlungen[1]), sie werden zu Vertretern von einem Allgemeinen, was an sich den Sinnen nicht zugänglich ist. Je grösser und klarer der Bezug derselben auf die allgemeine Idee ist, desto grösser ist die symbolische Kunst und das Genie des Dichters. Im allgemeinen Maasse ist auch der mittelmässige Dichter schon hier symbolisch, aber dies Verdienst ist ihm aufgenöthigt durch die Geschichte, die die wesentlichen Züge einer ihrer Ideen auf eine bestimmte Person oder Handlung gesammelt hat. Der Genius geht weiter, d. h. weiter in's Engere. Er symbolisirt die Specialhandlung in ihren Theilen, er symbolisirt den Charakter in seinen pathischen Zuständen. Ja, er symbolisirt (durch die Mittel der Sprache) den Gedanken wieder, der auch erst Symbol für eine Specialhandlung gewesen.

Beispiel, in's Engere gehend:

Heinrich nimmt die Krone vom Kissen seines sterbenden Vaters: Specialhandlung = Heinrich fühlt sich am Sterbebett des Vaters, also noch rechtzeitig! mündig und seiner Nachfolge werth. Heinrich schilt die Krone wie ein Lebendiges, das seines Vaters Leben verzehrt habe: symbolischer Gedanke als Theil der Specialhandlung = Heinrich beweist, dass er die Krone nicht aus Ehrgeiz genommen, sondern den Ernst seiner künftigen Pflichten erkannt habe.

„Die Sorge, die dir anhängt,
Hat meines Vaters Körper aufgezehrt,
Drum bist du, bestes Gold, von Gold das schlechteste“:

sprachliche Symbolik, denn hier finden sich Metapher und Oxymoron.

Das ist ein beliebig herausgegriffenes Beispiel. Kein Dichter erreicht in der Fülle der Symbolik den Shakespeare. Seine Dramen sind in dieser Hinsicht wie Gemälde, die nicht bloss im Ganzen und Grossen von ferne wirken, sondern selbst die Lupe noch aushalten. Wer aus diesem Gesichtspunkte irgend eine Stelle des Briten untersuchen will, der wird nicht bloss mit dem Fernrohr arbeiten müssen, sondern schliesslich mit dem Mikroscop. Man untersuche nur die Mimik, (die Shakespeare dem Schauspieler eben

[1]) Man lasse sich verständigen, diesen Ausdruck einmal für allemal, der Kürze wegen, zur Bezeichnung dessen zu brauchen, was in obiger Rubrik als Symbolik der Aktion aufgeführt ist.

so selten andeutet, als neuere Poeten beflissen sind, ihre Bücher mit solchen Noten zu füllen, damit das Bischen scenische Symbolik, was drin ist, ja nicht übersehen werde!) man untersuche die Sprache, die begleitenden Umstände der Handlung, um eine Ahnung von dem Reichthume der symbolischen Schatzkammer Shakespeare's zu gewinnen. — Wir wollen den Macbeth aufschlagen, wir stossen auf das Ende der zweiten Scene des zweiten Aktes. Der Mord ist geschehen; des Mörders Gewissen in einer Fassung, die aller Trotz und Hochmuth nicht wegspotten kann. Dies viermalige Klopfen! Konnte, wer in die Burg will, nicht warten, bis der Pförtner kam? Warum ein Klopfen? Kein Rufen, kein Klingeln? Fährt der Zuschauer selbst nicht bei diesem Klopfen erschreckt zusammen? Hört Macbeth nicht um so erschütterter das Klopfen seines eigenen Gewissens?

Die Hände wie blutroth! Kann der Dichter nicht mit Worten sagen, hier sei eine edle Natur mit einer Sünde befleckt worden, die keine Sühne mehr abwäscht? Muss der Spieler mit blutigen Händen vor uns hintreten? O nein, dieser Dichter weiss, was er thut. Er lässt seinen Macbeth noch das Kriegsgewand anhaben, worauf die Lady ihn aufmerksam machen muss. Ein Mord im Nachtkleid bei diesem Anfänger der Sünde? Nicht doch! Nur der gargesottne Schurke kann in der Nachtmütze Jemanden in Ruhe abthun und sofort weiter schnarchen, aber wer den ersten Schritt in die Sünde thut, sucht sein Gewissen mit Trotz zu — wappnen! und das sinnliche Symbol ist die stählerne Rüstung.

Ich hoffe, es ist eingesehn worden, wie weit ich den Begriff Symbolik im Drama ausdehnen will. Symbolisch ist zunächst jede Person des Stückes, weil sie eine einstweilige Form für eine ewige Idee ist; symbolisch ist jede Handlung, weil sie ein sinnlicher Ausdruck für einen geistigen Vorgang ist. Die Thatsache der Bühne vertritt die Thatsache des unendlichen Lebens oder des historischen Princips. Der Zufall muss einstehn für das Nothwendige, das an sich Gleichgültige wird belastet mit dem Gewicht eines Bedeutenden, das Besondre muss das Allgemeine zurückspiegeln [1]).

---

[1]) Es könnte hier schon auffallen, dass meine Betrachtung sich nur auf tragische Dichtung zu beziehen scheint, aber das historische Lustspiel hat ziemlich gleichen Antheil an der symbolischen Kunst. Wer hier lernen will, gehe bei Shakespeare in die Schule. Man betrachte z. B. die Scene, wo Falstaff und Heinz König und Sohn spielen. Sie ist einmal um ihrer selbst willen da und geht nur den Falstaff und Heinz an. Aber sie ist auch symbolisch,

Aber hier können wir Göthe's Worte: „eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet," nicht unangefochten lassen. Gerade im Shakespeare sind an sich ganz unwichtige Handlungen zu finden, die aber symbolisch ihre Berechtigung und Bedeutung haben. Denn es ist nicht geboten, dass ein Bühnenvorgang streng und nothwendig zum Connex der concreten Handlung gehören müsse. Er kann zufällig sein, wenn er nur einem höheren symbolischen Zwecke dient. Hier ist dem Genius gegenüber für die Kritik von jeher eine Klippe gewesen, und sollen wir auf Schiller's Wunsch (s. Brief vom 7. April 1797 an Göthe), dass man in's Klare bringen möge, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen müsse, antworten, so lautet die Antwort: An der Wirklichkeit muss als unbrauchbar aufgegeben werden entweder, was nicht in den organischen Bau der concreten (für die Sinne vorhandenen) Bühnenhandlung gehört, oder was in und trotz seiner Zufälligkeit keine symbolische Bestimmung findet. Dies Letztere möge der Beurtheiler ja beachten, ehe er von gestörter Disposition, überflüssigen Episoden u. dergl. redet. Nur der Verstand mischt in einem Gemälde die verwandten Farben zu einer einheitlichen Stimmung, um correct zu arbeiten, aber das Genie wie die Natur wirft oft einen widerhaarigen Zug hinein, und sollte er auch bloss dem Zwecke des Contrastes dienen. Was soll der Pförtner im Macbeth (II. 3) mit seinen cynischen Reden zwischen der tragischen That und ihrer Kundwerdung? Ja, wenn dieser Pförtner nur nicht vom nächtlichen Gelag her, dessen Lärm das Geheimniss des Mordes begünstigen musste, im Thran und Dusel befangen, sich — Höllenpförtner zu sein dünkte! Wenn wir nur nicht hörten, dass Macbeth's Schloss eine Hölle geworden, nicht durch des Pförtners Register (hier liegt seine symbolische Bedeutung) zu der Frage gedrängt würden: „Unter diesen kleinen Sündern, wo bleibt der grösste? Wann wird sich der Teufel den — Macbeth langen?" — Zu dieser Gattung von Beispielen gehören auch die Todtengräber im Hamlet, der Spiegel Richard's II., das Rüsten des Antonius durch Eros und Kleopatra, der eingebildete Sprung Gloster's in den Abgrund, deren symbolischen Bezug auf

---

sie legt uns das tragische Verhältniss zwischen Vater und Sohn mit komischer Nachahmung dar, so dass die wahren Farben aus der Entstellung herausleuchten. Dadurch ersparte sich der Dichter die Exposition zwischen Vater und Sohn selbst. Köstlich ist der symbolische Sinn des Lauchs in Heinrich V., den Pistol fressen muss: er frisst damit einmal seine eignen Lügen und Prahlereien und lernt schmecken, wie sie Andern munden.

die Haupthandlung zu finden ich dem Leser selbst überlassen muss. Hamlet steckt voll solcher Meisterzüge. Was ist auch Nothwendiges an dem Vorgange, wenn Hamlet dem Osrik den Hut aufnöthigt! Aber liegt nicht auch der Sinn drin, dass solche Gecken und Menschenkarrikaturen, wenn sie nicht ihre modischen Kleider und Complimentsapparate haben, auch gar nichts sind, wovon zu reden der Mühe werth wäre. Die Bornirtheit bedeckten Hauptes vor dem gequälten Genie: es braucht nicht das Theater zu sein, wo man so was zu sehn bekommt.

Ein interessantes Beispiel zufälliger, aber symbolischer Handlung liefert der Agamemnon des Aeschylus. Dort begrüsst Klytaemnestra den heimkehrenden Gatten mit erheuchelter Freude, während sie schon das Netz des Todes für ihn gewoben. Sie lässt ihm Purpurteppiche hinbreiten, dass er darüber in's Haus schreite. Er weigert sich, aus Furcht, der Götter Neid zu erregen, denn das sei ein Vorrecht der Himmlischen. Klytaemnestra lässt mit Bitten nicht nach, und Agamemnon, dieses auch sonst von anderwärts bekannte Gemisch von Mannhaftigkeit und Charakterlosigkeit — thut ihr den Willen. Was soll diese Teppichgeschichte? Die philologischen Be- und Zerarbeiter des Dichters lassen sich auf solche Fragen nicht ein, wir müssen uns selbst helfen. Die Teppiche sind zufällig in der concreten Handlung, aber sie sind symbolisch. Agamemnon fällt im Stück als wehr- und schuldloses Schlachtopfer. Nun müsste sich unser Gefühl über die Teufelei dieses verbuhlten Weibes empören, wenn wir nicht mehr wüssten. Agamemnon hat in Aulis sein eignes Kind schlachten wollen, bis Diana sein Vatergewissen eines Bessern belehrte. Ich will hier gar nicht einmal betonen, dass der alte Fluch der Tantaliden noch nicht gesühnt ist und auch am Agamemnon vollzogen werden muss. Darin würde für unsre christliche Anschauung keine Rechtfertigung des Dichters liegen. Aber eine persönliche Schuld Agamemnon's ist da: sie liegt vor dem Stück. Er hat im Eifer seiner Ruhmsucht die menschliche Natur beleidigt, er hat den Neid der Götter durch die Einnahme Troja's erregt. Um diese Schuld dem Zuschauer in's Gedächtniss zu rufen, begeht er im Raume der Bühne eine That, die den Phthonos der Götter herausfordert. Dazu sind also die Teppiche da, dass sie ein vorausliegend Wichtigeres symbolisch vertreten. Dies erwogen, schwächt sich der Abscheu gegen die Klytaemnestra bedeutend, und Schuld und Sühne, Leiden und Handeln treten in massvolle Verhältnisse.

Die vierte Scene des fünften Aktes im Cymbeline ist eine zu-

fällige, aber auch ohne symbolische Bestimmung für das Ganze. Dass Posthumus gefangen ist, wissen wir schon; dass Jupiter kommen muss, ihn mit den Gesichten seiner Eltern zu trösten, ist ebenso überflüssig, denn die Wiederherstellung seines Glückes kommt auch ohnedies, und zwar aus weit gewichtigeren Quellen. Geradezu lächerlich ist, dass er, nach so viel Aufwand von Operneffekten, nicht mehr über das Täflein zu sagen weiss, als dass er's der Sympathie halb bewahren wolle! Und nun gar das Geschwätz mit dem Kerkermeister! Streicht man die Scene — denn sie ist interpolirt und wahrscheinlich auf Veranlassung einer Regie als Zugeständniss an den damaligen Geschmack der Menge gefertigt worden — so ist die Handlung im tadellosen Verlauf.

Als Beispiele von nothwendigem und doch nebenbei noch symbolischem Charakter mögen folgende gelten:

Cassio's Trunkenheit ist zwar Mittel, um Desdemona's verhängnissvolle Fürbitte bei Othello zu veranlassen, aber sie bedeutet auch die gutmüthige Bornirtheit, die Abwesenheit aller Vorsicht, die er von jetzt ab gegen Jago offenbart. Er bleibt geistig beduselt bis an's Ende.

Cloten legt des Posthumus Kleider an, weil dieser Umstand seinen Tod herbeiziehn soll. Aber zugleich wird hiermit jener Gedanke symbolisirt, den Göthe's Zauberlehrling predigt, dass der Apparat des Genies nur in den Händen des Genies gefahrlos ruht, in den Händen des Stümpers diesen vernichtet.

Gloster giebt den Protektorstab an Heinrich VI. Sein Amt muss er niederlegen, das ist das Nothwendige an dem concreten Vorgange. Aber der schwache König übernimmt eine Last, von der wir jetzt schon wissen, dass sie ihn doch erdrücken werde. Das ist vorausdeutende Symbolik. Ein Mensch lässt sich nicht leichter umwerfen, als wenn seine Schultern eine zu schwere Last geladen haben, denn die Last versetzt ihn in einen Zustand des Hin- und Herschwankens. Diese Last ist die Selbstbestimmung und Verantwortlichkeit des Regententhums.

Eigenthümlich ist überhaupt diese vorbereitende Symbolik, d. h. Vorgänge, die das Gemüth auf bedeutendere Dinge, die da kommen sollen, schliessen lassen, damit der Hereinbruch der Katastrophe nicht zu jäh geschehe. Denn nur die Publica unsrer Tage verlangen — Dank den jetzigen Beherrschern der Bühnen — die kräftige Kost der Ueberraschung. Schwer verzeiht man dem Dichter das Umgehen oder Ankündigen eines Knalleffekts, der die Nerven so schön erschüttert hätte. Nur der grosse Dichter, immer seiner

Behandlung sicher und im Wie allein seinen Werth suchend, giebt dem rohen Stoffe nie soweit nach, dass er dem Was allein seine Erfolge verdanken wolle. Die moderne französische Schule und ihre cisrhenanischen Affen kennen keine Symbolik, aber was wären sie auch, nähme man ihnen die Kunst der Ueberrumpelung? Lessing hat es den Alten nachgerühmt, dass sie dem Zuschauer immer den Altar vorauszeigten, zu dem ihre Helden hinstreben, um sich zu opfern. Diese vorwärts deutende Symbolik kannten überhaupt schon die Alten. Ihre gewöhnliche Form sind Träume, Zeichen und Wunder. Vergl. den Traum der Atossa in den Persern des Aeschylus, die von der Sonne weggezehrte Giftwolle der Dejanira bei Sophokles, das verhängnissvolle Jubeln des Chors in derselben Tragödie, dem Hochzeitsmarsche vergleichbar, der bei Schiller dem Falle Gessler's vorangeht; endlich alle die Ungewitter, Kometen, Landplagen bei Shakespeare („der Himmel selbst flammt Fürstentod herab"). Wenn Hamlet und Laertes im Grabe ringen, so ahnen wir schon, dass hier ein Ringen in's Grab hinein das Ende sein werde, und die Todtengräberscene ist nur, wie einer der neuesten Beurtheiler Hamlet's äussert, die schaurige Ouvertüre zur tragischen Katastrophe, die Gräberstatt eine Vorbedeutung des zusammenstürzenden Königshauses.

Mit dieser Art Symbolik scheint aber die symbolische Kunst der Alten auch zu Ende zu sein. Ich suche vergebens nach einem zweiten Beispiele, das den Teppichen der Klytemnestra ähnlich sähe. Was mag der Grund sein? Ich finde ihn erstens in der Beschränktheit der scenischen Mittel. Die Alten konnten nicht viel agiren, denn das hinderten Kothurn und Maske, sie konnten nur reden, ja Prometheus spielt seine Hauptrolle sogar an Händen und Füssen gefesselt. Daher musste die symbolische Kunst in die Sphäre der Sprache gelegt werden, und diese ist in der That Alles in Allem. Zweitens aber hatten die Alten einen Ersatz an dem reichen Material von Symbolik in ihrer Götterlehre. Diese Symbolik war dem Dichter überliefert, sie machte diejenige, die wir in Shakespeare anstaunen, unnöthig. Da schmieden Bia und Kratos den Menschenfreund Prometheus an den Berg, an Athene's Hand besteht Odysseus seine Gefahren, Eumeniden jagen den Orest durch die Erde, der Tod übernimmt in eigner Person seinen Part in der Alkestis. Religiöse Bräuche, wie die des Oelzweigtragens in *Oedip. tyr.*, die Opferschau des Tiresias, die weinlosen Spenden an die Erinnyen, die Orakel, die Sitte, böse Träume dem Tageslicht zu

erzählen, um so ihren Einfluss zu brechen[1]) — alles Das diente symbolischen Zwecken ohne des Dichters Verdienst.

Umgekehrt, weil uns das Christenthum diese Fülle von Natursymbolen genommen, deshalb hat der christliche Dichtergenius sich eine Kunstsymbolik schaffen müssen, eine Symbolik, die nicht typisch und ein für allemal giltig sein kann, wie die griechische, sondern die für jeden Umstand neu zu erfinden ist. Aber keine Mythologie erreicht auch den Reichthum und die Tiefe der griechischen. Die indische Sakuntala scheint ihre symbolischen Typen nur aus der Thier- und Pflanzenwelt zu entlehnen. Gleich eingangs jagt der König Duschmanta die Hindin, die das Büssermädchen bedeutet. Die Auftrittsscene der Sakuntala zeigt uns dieselbe als Blume unter Blumen, die Madhavipflanze, die sich sehnend am Amrabaume emporrankt, ist sie selbst in allen dortigen Beziehungen, der Elephant, der den Frieden des Haines stört, deutet symbolisch auf Durwasas vorwärts u. s. f. — Das Gegentheil davon ist die germanische Götterlehre. Hier kümmerliche Spuren einer Thier- und Pflanzensymbolik, nur die Göttergestalten selbst in ihrer unbeholfenen Plastik dienen symbolischen Zwecken in unbeholfenen groben Zügen.

Das fruchtbarste Gebiet für den christlichen Genius ist offenbar der Volksglaube und Aberglaube. Ich brauche mich auf die psychologische Deutung der Hexen im Macbeth, der Geisterwelt im Hamlet, der Stimme unter der Erde und in der Luft nicht einzulassen, man ist darüber einig. Aber andre unzählige Züge liegen in den Werken Shakespeare's zerstreut und harren zum Theil noch des Interpreten. Dass Geister wiederkommen, dieser Glaube ist wohl nirgends furchtbarer zur symbolischen Geltung gekommen als im Julius Cäsar, wo der Geist die Rolle der Nemesis selbst übernimmt. Auch dort, wo Hamlet und Laertes im Grabe der Ophelia ringen, ist ein Volksglaube benutzt: wer muthwillig in ein Grab geht, wo er nichts zu suchen hat, den holt sich das Grab über lang oder kurz. Doch was hilft es, weitere Beispiele anzuführen. Das Geheimniss ist das des Genies, und wem es nicht frei von den Göttern herabkam, dem kann es kein Lehrbuch beibringen. Doch wenn der beobachtende Mensch diese Mysterien der Poesie an's Licht zieht und damit zur Beobachtung auffordern möchte, so ist er im allgemeinen Rechte der Kritik, er ist im Kleinen in demselben Rechte, wie wenn im Grossen Aristoteles die kritische Summe

---

[1]) ..r. *Iph. T.* 42. — *Soph. El.* 645. — *Propert. V.* 4, 25.

aller griechischen Kunst zieht, er ist in jenem historischen Rechte, welches Alexandria folgen heisst auf Athen und den Aristarch auf den ionischen Sänger [1]).

[1]) Ich muss dem nachsichtigen Leser bemerken, dass vorstehende Betrachtung nicht anders als aphoristischer Art sein konnte, da ich mir dieses Gebiet erst zu erobern hatte und von keinem Vorgänger weiss, der mir die Wege zu diesem Gegenstand gebahnt hätte. Dafür hoffe ich anderwärts mit mehr Orientirung reden und besonders dem schaffenden Dichter einige Winke für das technische Handhaben seiner Stoffe, die aus den Betrachtungen der grossen Meister resultiren, zusammenstellen zu können. L.

The still Lion.

An essay towards the restoration of Shakespeare's text.

By

C. M. Ingleby. LL. D.
of Trinity College, Cambridge.

We may say of Shakespeare's text what Thomas De Quincey said of Milton's. „On any attempt to take liberties with a passage of ***his***, you feel as when coming, in a forest, upon what seems a Dead Lion; perhaps he may not be dead, but only sleeping, nay perhaps he may not be sleeping, but only shamming. — — You may be put down with shame by some man reading the line otherwise," — or reading it in the light of more extended or more accurate knowledge.

Here lies the covert danger of emendation. It is true that the text of Shakespeare as it comes down to us — „the latest seed of time" — in the Folio of 1623, as well as in the quartos, is very corrupt. It is corrupt on two accounts. As to the text of the quartos, there was no proper editorial supervision, since the editions were intended merely for the accommodation of play-goers; and therefore the text was imperfect by design both in substance and in form. As to the text of the folio, the supervision exercised by Messrs. Heminge and Condell seems to have been confined to the selection of copies for the printer; and some of those were playhouse-

copies which had been curtailed for representation, and others were copies of quarto editions; while the correction of the press was probably left to the „reader“ of the printing-house, who did not use any extraordinary vigilance in the exercise of his vocation. So that we have imperfect copies at first; and a misprinted text at last. This is the „case“ of the advocates of unlimited conjectural criticism; and we cordially make the concession, that our text needs emendation. But, before they can be permitted to conjecture, we require of them to find out where the corruptions lie. If a man's body be diseased, the seat of the disease can be generally determined between the patient and the doctor; in some cases, however, the malady baffles research and experiment.

In the case of Shakespeare's text, the diagnosis is infinitely perplexed: 1) from the multitude of obscurities and difficulties that beset it: 2) from the close resemblance that subsists between those obscurities which spring from the obsolete language or archaic allusions of the text, and those which are wholly due to the misreading or misprinting of the text. Our healthy parts are so like our diseased parts, that the doctor sets about the medicinal treatment of that which needs no cure; and the patient's body is so full of those seeming anomalies, that his life is endangered by the multiplicity of agencies brought to bear on his time-worn frame.

What if there are cases in which those *κύριοι συνωμόται*, archaic phraseology and textual corruption, unite their powers against us? Why, in such cases, it is most likely that the critic would be utterly baffled: that he would be unable to restore the lost integrity even by the combined powers of exposition and conjecture. Now it so happens that after all that contemporary literature and conjectural criticism can do for Shakespeare's immortal works, there is a *residue* of about thirty-five passages which have defied all attempts to cure their *immortal nonsense*. Does it not seem likely that the perplexity in such cases is due to the joint action of those two sources of obscurity, and our inability to discriminate (to *persever*, Shakespeare might have said) the one from the other? We shall see.

The *vintage* afforded by these remarks may be thus *expressed*. Conjectural criticism is legitimate; for it is needed to the perfectionment of the text: but no critic can be licensed to exercise it whose knowledge and culture do not fulfil *two great prerequisites*. 1) A competent knowledge of the orthography, phraseology, prosody, as well as the language of arts and customs, pre-

valent in Shakespeare's day. 2) A refined and reverent judgment for appreciating the genius and learning of Shakespeare.

The present time seems most fitting for the treatment of the question: to what extent, and in what manner may conjectural criticism be safely exercised? For, the last few years have witnessed an assault on the traditional words and phrases of the Bard, which for its wholesale destructiveness and the arrogance of its pretentions. is wholly without parallel. The English press has teemed with works designed to improve, but most of them achieving no other result than that of villanously defaming and corrupting (bewraying, the Bard might have said) the ancient text. Here are the titles of some of these.

Proposed Emendations of the Text of Shakespeare's Plays with Confirmatory and Illustrative passages from the Poet's Works and those of his contemporaries, by Swynfen Jervis. London: Longman, Green, Longman and Roberts. 1860. Price one shilling. 8vo. pp. 28. 2nd Ed. 1861. pp. 20.

Notes on Shakespeare, by James Nichols M. R. C. P. London. William Skeffington. 163 Piccadilly part I. 1861. 8vo. pp. 28. part II. 1862.

On the Received Text of Shakespeare's Dramatic Writings, and its improvement, by Samuel Bailey. London: Longman, Green, Longman and Roberts. 1862. 8vo. pp. VII, 266.

[A second work by Mr. S. Bailey has lately been published (1866). We have not met with it.]

Stray Notes on the Text of Shakespeare, by Henry Wellesley DD. Principal of New Inn Hall, Oxford. London. John Murray. Albemarle St. 1865. 4to. pp. 34.

New Readings in Shakespeare or proposed Emendations of the Text, by Robert Cartwight. MD. London. John Russell Smith. 36 Soho Sq. January 1866. 8vo. pp. 40.

The Shakespeare Expositor, by Thomas Keightley.

[In the press: to be published by Mr. J. Russell Smith: the conjectures of Mr. K. have been published in the notes to the Cambridge Edition of Shakespeare; and some few in Mr. K.'s own. Edition. 1864.]

Of these works, there is but one of average merit; it is that by Dr. Wellesley; he is learned, modest, and ingenious; though very speculative.

Some of the conjectures thus put forth may be entertained for careful consideration. But the mass we repudiate as impertinent and absurd. We deny the need of any wholesale change, and we impute amazing ignorance to the assailants; — not to insist on matters of taste de quibus non est disputandum. We are fully able to prove the strength of our position, by shewing that the passages attacked are sense-proof; meaning thereby, not proof against sense, but proof against innovation by the power of their own sense.

We say to the assailants: „When you propose an emendation you are virtually affirming that the passage under your censure is nonsense. In every case, then, in which we shew the passage to be good sense, though veiled in „an ancient weed", we are making you trumpet your own ignorance, and pronounce your own condemnation". To do this in detail would require the dimensions of a large volume: to teach the general truth by the force of particular examples is all that would be warranted by the dimensions of an article in the Jahrbuch. What is here undertaken may be thus epitomised: We propose

1) To warn the conjectural critic, of the danger of tampering with words or phrases which, after all, may be wholly unexceptionable, and may owe their obscurity only to the change incident to every living language.

2) To furnish a few examples culled from Shakespeare's text, of words and phrases which have presented difficulties to the editors and commentators, not by reason of the corruption, but of the obsolete construction of the old text.

3) To furnish a few examples of justifiable emendation. Having done these three things, we shall gladly leave the old text, with its legions of archaisms and corruptions, to the tender mercies of those critics whose object is to conserve what is sound and to restore what is corrupt; and not at all to improve what, to their imperfect judgment and limited knowledge, seems unsatisfactory. To the arbitration of such critics we submit the question: whether in any particular case a word or phrase which is intelligible to the well-informed reader, however strange or uncouth, does or does not fulfil the utmost requirements of the cultivated mind; regard being had to the context, the situation, and the speaker.

I.

Great is the mystery of archaic spelling. Let as consider a few caprices of spelling before proceeding to notice the vitality and consequent instability of written words: just as we must consider the symbolization and uses of words before the grammatical construction and force of phrases. The word, rightly regarded, is an ens rationis. It is purely a matter of convenience whether it shall be represented to the eye or to the ear. The object of writing or speaking is not to impart the inner word: for transition of aught from one man's mind to another, is impossible; but to suggest it. Still, in effect something is communicated, or made common to both minds. In order that we may suggest to another man's mind any word that is in our own, we employ a medium which will stand for it, and lead him to understand it as we do. The written word is simply such a mediatorial symbol. The letters which constitute it are used to represent vocal sounds: and these may be of very variable force and scope, while the word so symbolized is invariable. Thus, ea and a, or ea and e may by agreement represent the same vowel sound; and j and g, or j and i, may, according to circumstances, stand for the same consonant sound. But further, several written symbols that have little or nothing in common may stand for the same inner word: much more, may two written symbols which have grown by habit and custom from one symbol, such as purture and portray, scase and scarce, moe and more, windoe and windore, kele and cool, leese and lose, meve and move, cusse and kiss, make and mate, etc., be regarded as equivalent terms for one and the same word. Conversely several written symbols which in the letter are identical, may stand for as many distinct words; such as spirit (breath), spirit (soul), spirit (alcohol); or as mere (mare), mere (lake) and mere (pure). The main points to keep distinctly in view, in this study, are that the orthography of the written symbol, like its vocal expression, may change to almost any extent, and yet the internal word signified by such letters or sounds remain unaltered; and that the written or spoken symbol may remain unchanged while the word signified changes, or may be used for words which have not a common origin.

Shakespeare has had many ugly charges brought against him. Among others he has been arraigned for bad spelling and bad grammar! But what was Shakespeare's orthography we have no

certain means of knowing. We know nothing beyond the orthography of certain compositors who printed his works. At the present day words are spelt according to a standard that is subject to only very slight variations. But even as late as James I, it may be truly affirmed that there was no standard of spelling whatever. There were, indeed, limits to the vagaries of writers and printers. In every word represented by a particular kind of symbol, there were permitted about a dozen different forms of spelling. The word which we write swoon (to have a fainting-fit) is a very curious example in point. In a Nominale MS. of the 15th Century edited by Mr. Thomas Wright, F. S. A., the word is figured, swoyne. Chaucer and Lord Bacon have it, swoun (or with e final). In the state Trials 1388 it is swoon; and so we find it in Milton, Dryden and all the moderns. But Fabyan, 1364, spells it swown (or with the e final) and Spencer adopts the same orthography; North, Shakespeare and sundry others give it sound; and in Richard Hyrde's translations it is generally swone!

Within the assigned limit peculiar to each word, we may rest assured that every compositor in a printing-house spelt pretty much as it seemed good in his own eyes. That he had just spelt a word in one way, was, perhaps, a reason why he should, on its recurrence, spell it in some other way. The spelling of all words, in fact, like that of Sam Weller's surname, „depended upon the taste and fancy of the writer,“ or the printer: and just as pedants with us will sacrifice the exact render of their best thoughts in order to avoid the repetition of a word, (of all pedantrics the most contemptible and reprehensible), so did an Elizabethan compositor sacrifice a just and compendious form of spelling to his love of variety. If he had set up foorth, poore, woorse, he would on the next occasion present these words in the more concise style, forth, pore, worse. If he had set up brydde for the feathered biped, that feat of composition became a reason for transposing the r and y; for omitting a d; for omitting the final e; or for substituting, i for y, on the next occasion when he had to cope with this protæan customer. „Among the bryddes the blackbrydde hath the saddest coate, and the moaste dulceate mellodie,“ would argue poverty of invention and not deficiency of type. No printer of that day would favour us with coate, moaste, dulceate in unbroken succession. It would be, cote, moast, dulcet; or coat, moste, and dulceat, or some combination shewing fertility of invention. „Invention“ would not be thus kept „in a noted weed“. Then

again he had to exhibit the resources of his „cases", as well as his fancy. His lines must be made up neatly; and he must work within the resources of his cases. Subject to these qualifications he was bound to use as great a number of letters as possible. Accordingly (in prose works mostly) it appears that his chief method was that of Procrustes: he dealt out his letters with no niggard hand at first; and then if his line was too long he omitted a letter or two to shorten it; if too short, he indulged in a still more prodigal display of his invention and his types.

The reader may haply think this a caricature of the printed books of Shakespeare's day. Here then are two examples from a work which in all likelihood Shakespeare had read, viz. Hyrde's translation of Vives' „Instruction of a Christian Woman" 1592 (press-mark. D. 4). Here we read, inter alias, the following lines, (never mind the sense)

> „space betweene the holly-daies. For think
> not y^t holy daies be ordained of the church"

Here the lead between „holy" and „daies" is exactly equal to the letter l; so that the l was probably omitted from choice, not from necessity or convenience. (In D there is no evidence of a paucity of type.) Again, (press-mark. G. 2)

> „Let her bee content with a maide not
> faire and wanton"   fayre.

Here „fayre" is the catch-word at the bottom of one page, and „faire" the first word on the next page. Here, then, nothing but love of variety can account for the two orthographies. I might multiply examples at pleasure.

In fairness it must be allowed that in some few printed books of the Elizabethan era some approach to uniformity of spelling is occasionally perceptible: but there was nothing like a standard of spelling. In the work just quoted, (Book I. chapter 3) in the course of a single page, wool is spelt, woll and wooll; in the next page, woolle; in the next page, wolle: but wool is only found in compounds; and woole not at all!

In order to bring these remarks to a focus, in applying them to Shakespeare's text, let us confine ourselves to words of one initial letter, H. In Lupton's „Too good to be true" 4to 1580, hair is spelt twice haire, and once heare. It is also spelt heare in Kingesmyll's „Comforts in afflictions", 1585. The latter is the less

usual form. It occurs, however, in earlier books than those. It is used, for instance, in Drant's translation of „Horace's Satyres" 4to 1566: where we read „I have shaved of his heare": as to which passage it must be noted that of and off (like to and too, on and one, the and thee), are quite indistinguishable in this literature save by means of the context. Accordingly the participial adjective haired, being written and printed heared, hear'd and heard, is sometimes identical in form with the past participle of hear. Here is an example from Shakespeare's King John. V. 2.

> „This un-heard sawcinesse and boyish Troopes,
> The king doth smile at,"

where „un-heard sawcinesse" is the sauciness of those striplings whose „chin is not fleg'd". Theobald proposed unhair'd as an emendation, not knowing that unheard was the same word under an obsolete orthography. But what a source of confusion and mistake is opened up by these orthographies which coincide where they should diverge, and diverge where they should coincide. Wickliff spelt hard (durus) herd, both forms being a considerable departure from the A. S. heard. The Elizabethans, who inherited and retained the former style, spelt herd (armentum) heard; and heard (auditus) hard; and this last they pronounced as we do hard (durus); a fashion which is presupposed in The Taming of the shrew II. 1.

> „Well have you heard, but something hard of hearing!"

and in parts of Essex and Cambridgeshire the same pronunciation may be heard to this day[1]).

Accordingly, those who hold that these various forms of spelling are evidences of a rude attempt at discrimination and perseverance, must needs admit that the attempt was wholly abortive; for what was gained by distinguishing heard, hard (auditus) from heard (comatus), was lost by confounding it with hard (durus); and what was gained by distinguishing herd, heard (ar-

---

[1]) A youth who came from near Wisbeach said to me — „you must know, sir, that I am a perfick keward. If a bullick runs at me I hallays makes a pawnt of running away. I should be lorth to meet him, for I should be attackted and gorr'd to death, they air so ferce and moross". And on my telling him of the propensities of some wild animals, he replied „so I 'av ard sir". He always said appen of, for light upon.

mentum) from herd (durus), was lost by confounding it with heard (auditus).

Heard (armentum) occurs in Coriolanus I. 4, where it has occasioned an emendation:

Enter Martius Cursing.

„All the contagion of the South light on you,
You Shames of Rome: you Heard of Byles and Plagues
Plaister you ore, that you may be abhorr'd
Farther than seene, and one infect another
Against the Winde a mile: you Soules of Geese,
That beare the shapes of men," etc.

The Johnsonian editors read, after Johnson himself, „you herd of — —", making a break, and supposing that Martius' passion made him leave his abusive epithet unfinished, to give place to his imprecations. From Johnson to Collier every editor understood by Heard, armentum: the latter editor reads unheard-of for „a heard of", a conjecture which, like so many other candidates for admission into the text, is good as a probable misprint, but bad as a supplanter of the old text: and for this reason. Passion takes concrete forms, and avoids generalities. Martius would, for certain, have specified the malady he invoked on the Romans, rather than have generalized his curse into „unheard-of boils and plagues".

Moreover, we cannot part with Heard in the sense of armentum; because twice in the same play, and once in Julius Cæsar are the plebs so designated, with the same contemptuous usage as in the passage we are considering. We adduce this passage, not because the difficulty admits of removal, but because it does not. It is just one of those which we must be content to leave as it is, and to despair of correcting. A score of suppositions may be made to account for the presence of the preposition of. We may fancy that Shakespeare was going to write you herd of sheep: or you herd of deer: and altering his mind — intending to say simply you herd! — omitted the cancel of the preposition: or that he left it in on purpose to give force to the curse by thrusting it out of an unfinished phrase: or that „of" is our off! i. e. — be off —: or that it has the sense of with: and there are still many other possibilities to consider. But in such a case it is not decision that is required, but faith. We must stand by the text, and wait.

In a similiar manner, the male deer was symbolized by both hart and hert; but our heart (cor) was generally spelt hart, and

still earlier hert, so that the alternative was no security against confusion.

All, or nearly all, these words are sometimes spelt with the final e; but it constituted a purely indifferent element of the word. The inflectional significance of the final e was lost before the era of Chaucer.

Help and heal (or hele) through two distinct words have a common origin, and are often used by Elizabethan writers indifferently. Thus in „Phiorauante's secrets" 1582, the second chapter is headed thus: „To helpe the Fallyng Sicknesse in yong children". But in the table of contents, the same chapter is referred to as having the title, „To heale the Falling Sicknes": thus shewing that one and the same sense was attached to both. In the Authorised Version of the Holy Scriptures, helps occurs in the sense of healings or cures: „then gifts of healings, helps, governments, diversities of tongues". I Cor. XII. 28. In the face of this conclusive evidence, in two places in Shakespeare where the word help is used in the sense of heal, emendations have been either proposed or actually admitted into the text of accredited editions. In the Comedy of Errors I. 1, the word occurs twice;

„To seek thy help by beneficial help"

the first help seems to mean welfare; the second, succour. The usage is not to be commended: but such a repetition is after the manner of the time. Out of a list of nearly fifty examples collected by Mr. Alexander Dyce, Mr. Marsh, and the writer, it will be sufficient to adduce three from the pages of Shakespeare, and three from those of his contemporaries.

„I'll take my leave
And leave to you the hearing of the cause."
Measure for Measure. II. 1.

„To England will I steal, and there I'll steal."
Henry V. V. 1.

„Dy'd in the dying slaughter of their foes."
King John. II. 2.

„Yet some there were, the smaller summe were they,
That joyed to see the summe of all their joy,
Our Savior's Passion (circa 1580) by the Countess of Pembroke. Stanza 78.

„And leaves begin to leave the shady tree."
Mirror for Magistrates: Induction.

„I love thilke Lasse (alas! why do I love?)."
Spenser's Shepherds Calendar. Januarie.

The passage in The Comedy of Errors was tampered with by Pope, Steevens, Jackson, Collier and Singer: and „last though not least", Mr. Brae in his admirable tract, „Collier, Coleridge and Shakespeare", 1861 (pp. 75 and 150) proposed to substitute hele for the first help: which would be acceptable enough, but for the fact that help means hele already. It is somewhat curious that helpful and healthful occur before, in the same scene; and that Rowe changed the first into helpless; and the editor of the Folio 1632 changed the second into helpful. So great a fatality seems to have invested this family of words, all occurring in one scene! Why „Hapless Ægeon" was not converted by some one into „Hopeless Ægeon"; and hopeless (on its first or second occurrence in that scene) was not converted into hapless, may well excite our wonder:- that they escaped our gratitude!

In 2 Henry IV. V. 4, help again occurs, and is again suspected and supplanted. Lord Say thus pleads his cause:

„Long sitting to determine poor men's causes
Hath made me full of sickness and diseases.
Cade. Ye shall hempen caudle then, and the helpe of hatchet."

The folio 1632 reads „of a hatchet". Farmer, with an eye to a pun which Shakespeare did not intend, here proposed to read pap for help, which Steevens and Ritson admiringly approve, the former saying, „The help of a hatchet is little better than nonsense". Now the sense is self-evident. „The help of hatchet" (the article is an impertinence) is simply hatchet-cure; like whipping-cheer in 2 Henry IV. V. 4. Cade proposed to administer to Lord Say's diseases by giving him the rope and the axe. A friend of the writer suggests that help is a pun upon or allusion to the proverb, „To throw the helve after the hatchet". Mr. Brae proposed to substitute hele for help in this place also. Pap, helve, and hele agree in this: they carry double. Each may refer to a part of the hatchet, as well as to Lord Say's sickness. But they also agree in being impertinent, inasmuch as help in the sense of healing is a perfectly satisfactory reading.

II.

It will be perceived that help and heal or health, are not mere alternative forms of spelling one word; that in fact we have passed from the cases of two such forms to those in which the orthographies belong to two words, coincident in one, at least, of their several significations. Help and heal are twins, separable as distinct words, yet having the features of a common parent. In Shakespeare finding both make and mate (consors); bleak and bleat (balare); and in other writers, bak and bat (vespertilio) and quilke and quilt (calcita), we say that each of those pairs of symbols are equivalents of one and the same word. But, written words which had once an equivalent usage are often found to have grown apart, so that they become the signs of several distinct words: e. g. wait and wake or watch; dole and deal; list and lust; ward and guard. Then. to crown the work, they may receive some modification of form by association with cognate, or even similar incognate signs. Thus we get such pairs of words as help, and health; pelting and paltry; etc. — We are now to consider words not as existing under different forms of spelling, but as carrying particular significations.

The risk of applying conjectural criticism to „the Still Lion", increases as we proceed with our subject. Under apparently nonsensical words and phrases often lurk a sense and intelligence the most „express and admirable". Scarcely a year passes over our heads but new light, radiating from Elizabethan lore, is shed on some „dark passage", which the commentator with his „farthing candle" has carefuly shunned, or the conjectural critic, with his ingenuity and felicity, has tinkered again and again, and still in vain. Yet there remain, as I have said, a small band of outlaws, who cannot be persuaded to submit to the rules of grammar, or the expurgation of criticism. Of the single words there are some twenty which thus get referred to the category of immortal nonsense. These, like the finest passages in Shakespeare, receive their share of homage. As Boswell, the greatest of biographers, knelt down before the „Shakespearian Relics", reeking from the forge of the Irelands, so does many a superstitious ignoramus, electro-biologized by the Immortal Name, fall down on the knees of his mind, and devour the leek of the typographical Fluellin, to whose neologizing fingers Messrs. Heminge and Condell committed the text of their folio. Can earth shew its Fetish a spectacle more triumphant than

a votary of the ancient text, mouthing with doting zeal a fragment of the immortal nonsense? But the sight is extremely rare: for the editor is extremely rare who, like the Cambridge Editors, has the courage to prefer Shakespeare's nonsense to the laboured nonsense of a Rowe or a Perkins! Here are a few of these „ugly customers", with most of which every conscientious editor has had a mortal struggle, in which he was, of course, defeated.

An-heires (Merry Wives of Windsor II. 1), Arm-gaunt (Antony and Cleopatra I. 5), Aroint (Macbeth I. 3, Lear III. 4), Barlet (Macbeth I. 6), Charge-house (Love's Labour's Lost V. 1), Cyme (Macbeth V. 3), Ducdame (As you like it II. 5), Empirickqutik (Coriolanus II. 1), land-damn (Winter's Tale II. 1), Oneyers (I. Hen. IV. II. 1), Paiocke (Hamlet III. 2), Prenzie (Measure for Measure III. 1), Scamels (Tempest II. 1), Strachy (Twelfth Night II. 5), Vllorxa (Timon of Athens III. 4), ... From the last, we will call the entire class Ullorxals. Now some of these have passed or are in the act of passing out of the „awkward squad". Aroint is certainly a true word: Barlet was corrected by the editor of the folio 1632; it is a printer's error for Martlet. Cyme seems to be a misprint for Cené, the old form of Senna. Arm-gaunt is either tarmagaunt (termagant), rampaunt) or arm-girt: Charge-house is either Church-house or else the domus curationis. Of scamels we shall have something to say hereafter. Guesses enow have been made at the words for which the rest of the squad may have been errors of the press: but, with the exception of Empirickqutick, they remain to this day shrouded in hopeless obscurity — mere printer's Sphinx-riddles. Obiter, ducdame like aroint and prenzie, has the distinguished honour of occurring several times: viz. thrice in one line in As you like it, and once in the next speech. Mr. Halliwell is disposed to regard it as a nonsensical refrain: and cites from the burden of an old song dusadam-me-me, in support of that view. Such refrains are common enough. We have dan-dyry-cum-dan, danderri-dan, hey-down-derry, fara-diddle-deyno, down-a-down-a, and a score of others. The real question is, not whether ducdame, ducdame, ducdame, night not well be a senseless refrain, like any of these, but — supposing ducdame is such a refrain, is it likely that Amiens would have shewn such solicitude as to its meaning? If the mystical line had been down-a-down-a, would Shakespeare have made him ask Jacques, „What's that down-a-down-a?" Surely not.

There is one of those Sphinx-riddles which I think may be solved at once and for ever. Empirickqutick, till the advent of the Perkins imposture, was uniformly corrected into empiric (empirick): and rightly so. Empirickqutick belongs to a very definite class of misprints; which we will call reduplicative misprints. Here are a few examples of such, which have been observed by the writer. Respectivective, for respective; (in the Office Copy of a Will): ascendendo ad axiomomata, for ascendendo ad axiomata (Whewell's Philosophy of Discovery. 1860. p. 144); and still more to the purpose is the following: „they adjudged for pronostiquykys and tokens of the kynges deth": (Fabyan: Vol. 1. c. 246): where pronostiquykys is a misprint of pronosticks or pronostiques. This last is an error of near kin to Empirickqutick, and exemplifies the tendency of compositors to reduplicate where a word is spelt indifferently with a ck or a qu.

Since storms have been reduced to law, we ought not to despair of printers' and copyists' errors. Yet it must be owned that some compositors seem capable of setting up anything for anything. We recently observed in a proof the words „There is no surer stepping ground for conjecture than the proper names of an extinct language". This was intended to represent the written words, no more slippery ground!

But a very slight inaccuracy may wholly obscure the sense of a phrase. We recently saw in a proof the words, at the beginning of a sentence — „Not women can have the same object of sight". Was this an error for, „Women cannot have" etc. ..? Not at all. There was simply the dislocation of a single letter: the t belonged to the w and not to the o. It should have been, „No two men can have" etc. —. The very same accident happened to a line in the Tempest I. 2.

> „Urchins
> Shall for that vast of night, that they may worke
> All exercise on thee": folio 1623.

Mr. Thomas White BA. of Pembroke College, Cambridge, in 1793 pointed out that there was a dislocation of two letters; the th belonged to the r and not to the a: so that the sentence should run,

> „Urchins
> Shall forth at vast of night, that they make worke
> All exercise on thee".

The word **exercise** is used in the very ordinary sense of **chastisement** (as in **Othello** III. 4); and it is governed by the verb **worke**: „shall forth“ is a usual expression in Shakespeare, for **shall issue forth** (as in **Julius Caesar** II. 2 and III. 1). The whole text of Shakespeare does not present so certain a restoration of a deranged sentence, purchased at the cost of so slight a change. Yet Mr. White wrote and talked in vain. To this day every editor prints the nonsense, aggravated by a change of punctuation; and it stands a fair chance of being made immortal, through the power of immortal dulness.

The writer was, not long since, sorely puzzled by the words, occurring in a proof, — „a few pokerfolk and tinners at St. Ives“ etc. He had read of **pokership**, and of „pokers and stokers“; but thence no light was thrown on the misprint. At last he did derive a gleam from a Cornish dictionary, which gave **pokka**, as a mining term; and **pokkafolk** seemed to impart some sense to the passage. In the event, the recovery of a piece of the manuscript proved that **pokerfolk** was a misprint for **poorer folk**!

Displacements of entire lines are of not of unfrequent occurrence; and their effect is to reduce long sentences to the most hopeless chaos. In a paragraph of **The Athenæum**. Jan. 2. 1864, occurs the following sentence: „a member proposed that yet previous invitation, rose to inquire whether the [another special invitation should be sent. A gentlemen who had taken an active part in voting the] reply to it had been received;“ can anything exceed that medley? yet the cure is simple. Insert the portion enclosed in brackets between the words „yet“, and „previous“; and the whole is reduced to sense. The fact is simply this, that two lines of the column had fallen out, and were restored in the wrong place. This example is of use in attempting the restoration of several corrupt places in Shakespeare.

III.

But the critic is in danger of assuming, on insufficient evidence, that, not a word only, but an entire sentence owes its obscurity to the corruption of words by copyists and printers. It is convenient to consider phrases under three heads: **idioms**: **idiotisms**: and **idiasms**: which may be briefly explained as follows. —

All living languages are in a state of continuous change. Not only words fall into disuse, and other words accrue to the general stock, not only do the orthographical forms in which they are presented to the eye undergo change, but each several word is ever more or less changing its meaning, in scope and in force. Some words (like shy, secure) obtain a signification directly contrary to their former meaning; or (like let, prevent) retain two contrary meanings at once. Others (like piece, lewd) pass from a respectable to a disreputable sense; while others (like liberty, occupy) more rarely lose their ill association, and become decent symbols of speech. The literal sense of some wholly gives way to the figurative, and more rarely the reverse; and a word which is one part of speech becomes another. But not only do words thus change; but all kinds of expression written and spoken, change also. The normal affinities of parts of speech constitute the idiom. The singular phrase, which affords no analogy of construction is the idiotism. There remain phrases and words peculiar to some creative writer; these we call idiasms (*ἰδιασμοι*). At present we shall confine our remarks to complete sentences, and the changes and corruptions of sentences. Thus it appears that the idiom is a grammatical, the idiotism a proverbial, and the idiasm a private and peculiar mode of phraseology.

The idioms of a language change slowly: but the idiotisms are constantly slipping out as pedantries, and creeping in as slang. Shakespeare's works, like all the literature of his day, as might well be expected, contain many idioms which at this day are obsolete or dead. The worst of it is, that we read him so much, and with so little appropriate knowledge and steady reflection, that we get habituated to the sound of his phraseology, and come at last to think we understand it, mistaking the familiar for the intelligible. The same has come to pass of the Authorized Version of the Holy Scriptures. Such an idiom as is involved in the sentence, „We do you to wit of the grace of God," is as dead as a door-nail: yet we read that sentence over and over again, and get so used to it, that it seems as the voice of an old familiar friend, while it is as unintelligible as an unknown tongue. How often, too, have we read that line in Hamlet V. 2.

„Does it not, think thee, stand me now upon?"

But to how many readers is this idiotism intelligible? The same is found in Romeo and Juliet II. 3, and Rich. III. IV. 2. Again,

how often have we read that inimitable scene in 2. Henry IV. I. 2, where Falstaff says of his mercer,

„A whoreson Achitophel! a rascally yea-forsooth knave!
to bear a gentlemen in hand, and then stand upon security."

The idiotism occurs also in The Taming of the Shrew IV. 2; Much ado about nothing IV. 1; Cymbeline V. 5; Hamlet II. 2, and Macbeth III. 1.

Both phrases are of the commonest in Elizabethan Literature. — To stand a person upon is to be incumbent upon a person: to bear in hand is to inspire confidence or belief. They are too familiar to students of early English to need exemplifying here, but it were easy to adduce many instances of both. Others, such as to die and live by a thing, to remember one's courtesy, to cry on a thing, to cry game, etc. have been mercilessly cut up by the editors. In those cases in which a few examples of the phrase have been discovered in contemporary literature, the love of emendation has yielded to the force of evidence. Where that evidence cannot be adduced, the phrase in Shakespeare falls an easy prey to conjectural „felicity".

The slow and comparatively slight changes which the true idioms of the language have undergone, do, in fact, occasion the critic no difficulty.

The expression No is? (for is not?), No did? No have? is a totally obsolete idiom; at least one instance of it occurs in Shakespeare. The variations which are found in the conjugations of verbs have at most led ignorant and pedantic commentators to sneer at Shakespeare for his „bad grammar" and „false concords". On both points the Great Ancient has been modernized, and dwarfed in the process. It has been pretended that he did not write „No had?" or „the voice of all the Gods make heaven drowsy with the harmony", or „renown and grace is dead"; or else the irregularities are explained, by the supposition that „the thought blew the language to shivers"! Accordingly it has been deemed an act of kindness to cure him of those defects. The editors have corrected his grammar, as well as modernized his spelling; but in doing this they have betrayed an amount of ignorance for which they would not otherwise have had the discredit. The Lion has been amply avenged on his foes.

After all that a sound knowledge of early English literature, and conjectural skill can effect in restoring the genuine text of Sha-

kespeare, there still remain a number of corruptions which, like the Ullorxals, are mere printer's Sphinx-riddles. These however, unlike the Ullorxals, consist of entire words, and are cases not so much of corrupt words, as of corrupt idiotisms. Among this family, the following will serve as samples.

1. „I see that men make ropes in such a scarre
That we'll forsake ourselves."
All's well that ends well IV. 2.

2. „For we would count give much to as violent thefts
And rob in the behalf of charity."
Troilus and Cressida V. 3.

3. „That I had no angry wit to be a lord."
Timon of Athens I. 1.

4. „The dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandal." Hamlet I. 4.

From the first of these examples, I call the family rope-scarres. In dealing with these the success of the critic has been infinitesimally small. Turning to the collations in the Cambridge Shakespeare, we find that these passages have provoked the following number of conjectures for each. These numbers will testify to the enormous difficulty of the corruptions, and the ill-success that has rewarded criticism. 1—19. 2—15. 3—15. 4—40! At the same time it ought to be added that the relative numbers of conjectures is no infallible test of the inherent obscurity of the passages under criticism. To the obscurity of the passage must always be added the dulness of the critic. The difficulty may lie, as it often does in fact, as much in the perceptions of the recipient, as in the obscurity of the phraseology to be received.

It would be a thankless task to specify the actual number of rope-scarres in the entire text of Shakespeare. The list is considerable: but to our mind, the wonder is that the text is, on the whole, so free from misprisions and dislocations. When we consider the misprints which disfigure so many modern books, that have received the most vigilant supervision, both of editor and „reader", it is to be expected that, at a time when compositors and „readers" were less expert than at present, and when important works were generally issued without any regular editorial su-

pervision, the first folio edition of Shakespeare's plays should exhibit abundant evidence of blunders and oversights. On the whole we are disposed to regard that edition as being quite as free from typographical errors as the majority of dramatic works of that time. Moreover, we are convinced that much of the obstinate difficulty of these rope-scarres is due to the admixture of obsolete idiotisms, Shakespearian idiasms, or forgotten allusions, with certain typographical errors, so that it is not surprising that the mere conjectural critic should find himself unable to successfully amend them, by the mere exercise of his ingenuity and taste.

IV.

The three foregoing sections are intended rather for warning than for instruction or criticism. Let us now apply ourselves to a selection of passages which have received the doubtful benefit of (so-called) emendation. Our warning has been somewhat prolix; but our best excuse will be found in the treatment to which portions of the text of Shakespeare have been subjected at the hands of his censors and critics. So capricious are the objections preferred against particular words and phrases, that it is a sheer impossibility to anticipate them. Accordingly the antiquarian of the English Language, who essays the vindication of the old text in the main, labours under an incalculable disadvantage. To learn the acknowledged peculiarities and difficulties of that text is a labour of love; and to store up those peculiarities and difficulties and in fact all the salient points of Shakespeare's phraseology in an ever ready and lively memory, is but a light prelude to the business that is to follow. With the matters ever consciously before him — „full of eyes before and behind" — the critic wades through a huge store of the literature of the 16th and 17th centuries, noting down every word, phrase and allusion which can by any possibility throw light on the text of his venerated author. This is the toil which has been achieved by all the leading editors from Steevens to Staunton, with a few exceptions which it is as well to forget. Fit „propædeutic" is such a course of study and discipline to the more genial and graceful duties of verbal criticism! The labour achieved, the preliminary requrement complied with at the cost of much time and effort, some vain reader of blissful ignorance, but of lively fancy, conceives a liking for what he regards the „game" of criticism, and rushes into the columns of

some periodical such as the Athenæum or Notes and Queries, to proclaim with flourish of trumpets a new reading. His conjecture is dubbed „an undoubted restoration of a passage which has for 250 years defied exposition or correction!“ Then follows the discovery of a mare's-nest. The criticaster has mistaken the sense of a passage both well known and perfectly understood; whereupon he proposes what he takes for a new conjecture, but which in many cases is an old acquaintance, and may be seen hoarded up in the hortus siccus of the Cambridge Edition, under the sanction of some venerable name. In a few of such cases it is no great tax on the antiquarian to produce his authority for adhering to the old text: but where there are so many Richmonds in the field, one naturally and reasonably grudges the superfluous labour of vindicating what has never been successfully assailed. He rightly feels that faith in the prodigious learning of a Walker or a Dyce is a duty with learners; and that for them to put a word or phrase on its trial merely because they „don't seem to see it“, is an impertinence which every really learned and competent editor would severely reprove, instead of converting his colums into an arena for the display of asinine gymnastics.

As the inquiry we are about to make is „of the dust dusty“ in its extreme dryness and in the antiquity of the literature which will illustrate it, we will introduce it with two or three anecdotes. As both are derived from the store of our forgetive friend Mr. Perkins-Ireland of Knowe-Ware, we will not vouch for their literal truth. Mr. Perkins-Ireland tells us that a literary bore of his acquaintance came to him one day with a pocket-edition of Shakespeare, in which a well known line in King John thus stood:

„Bell, Booke, and Candle shall not course me back.“

The bore was swelled with the importance of a critical discovery: his business „look'd out of him“. „A restoration!“ he triumphantly exclaimed, pointing to the line. „Course is a misprint for curse!“ — Mr. Perkins-Ireland was taken aback by the apparent felicity of the conjecture; but promptly asked his friend for his proofs. Thereupon he produced Lupton's „Too good to be true“, — at page 17 of which he read,

„The best thing the Pope can do is to curse him out again, with Bel, Booke, and Candle.“ This he folloved up with a 4to

called „Ariosto's Seven Planets Governing Italie," at p. 23 of which he read,

„Then roares the bulles worse than the Basan host,
Whilst Belles and bookes and candles curses boast."

This he was following up with others: when Mr. Perkins-Ireland cried out „hold! enough! I want no more proofs of the close association of cursing with the bell, book and candle. I knew that well enough before; but I want proof that curse was ever spelt course". The bore thought him too exacting, holding that course was merely an error of the press. But ultimately Mr. Perkins-Ireland himself found course spelt curse, in Leland, and scourge spelt scurge in Richard Hyrde, so he gave up the point, and allowed that, his friend had really hit upon a very extraordinary emendation. Fortunately, however, before breaking up the conference, he had the prudence (we all know our friend's extreme caution) to turn to his Variorum. There to his astonishment he found the line in King John printed thus,

„Bell, Book and Candle shall not drive me back;"

and so it was given in half a dozen other editions at hand. How course came into the text of the pocket edition was a mystery; but it was obviously an error. The bore was, naturally, chapfallen at the discovery that he had been correcting a word which was not in Shakespeare's text.

That's not a bad anecdote: but here's a better. The moral of both is, „you had better look before you leap". It is as dangerous to criticise a passage without verifying it, as it is to do so without consulting the context. Mr. Perkins-Ireland himself was the critic in this case. He was reading Much ado about nothing II. 1, and came upon the passage,

„and then comes repentance, and, with his bad legs, falls into the cinque-pace faster and faster, till he sink [apace] into his grave". The addition of apace was made by his cousin, Mr. Thomas Perkins of Folio 1632 celebrity; and Mr. Perkins-Ireland thought it eminently ingenious. But said he to himself, „what's the meaning of cinque-pace?" Surely it must be some sort of disease: in fact the whole passage reminds one of Falstaff's degrees of sickness and wickedness. So he pulled down his copy of Andrew Boord's „Breviarie of Health", and to his delight found a disease called the Sinkopis, the description of which shewed it to be an

admirable substitute for cinque-pace. But the fates had otherwise willed it; for on his telling us of the emendation, we reminded him of what Beatrice had just said: „Wooing, wedding, and repenting, is as a scotch jig, a measure, and a cinque-pace. Mr. Perkins-Ireland departed „a sadder and a wiser man“. The fact is, that emendation is always a ticklish business. The critic can never tell whether the Lion is dead, asleep, or only shamming sleep. He takes a deal of walking round, and tickling with a long straw, and poking with a stick, before one can be reasonably sure that it is safe to come to close quarters with him.

1. It is remarkable that it is not the most difficult passages in Shakespeare that have occasioned the greatest dispute: on the contrary, the most hotly contested questions relate to passages of which the only fault in the eyes of a critic is, that the sense is too obvious. Here is an example in point. Juliet impatiently awaiting the advent of Romeo to her nuptial couch, thus invokes Night,

> „Spread thy close curtain, love-performing Night,
> That runaways' eyes may wink, and Romeo
> Leap to these arms untalked of and unseen.“

that is as we understand the passage, untalked of, because unseen: for if there were none to spy out the love-performance, or spy out the approach of the lover, there would be no fear of the affair being talked of. We find that for this word runaways, which appears to us the very word for the place, no less than twenty-six substitutes have been proposed, whereof seven have been inserted in the text. As we do not intend in the case of any other example to furnish a list of the conjectural readings, we will do so in this case, merely to shew with what fatuous imbecility the conjectural critics would fain override the just and appropriate diction of Shakespeare. First, however, we must premise that a runaway, in the language of the time, is the same as a runagate, and means a vagabond or a spy. In Goldyng's Cæsar (fo. 119) we have the very word used as Shakespeare here uses it. He tells us of Cæsar obtaining information of the enemy's movements „from his prisoners and his runaways“; i. e. from his prisoners of war and his spies — vagabonds who prowl about the enemy's camp, and make off with whatever scraps of news they may chance to pick up. Hence it is plain that the runaways whom Juliet wished to blind fold were those prowling

fellows who used to infest the streets at night, spy out the doings and whereabouts of honest folk, do whatsoever mischief they can, and then runaway, sculk, and hide, to escape recognition and detection. Why, the very sense in question survives to this day in the expression „a runaway knock"! Does it not make one blush for mortal dulness that such a passage should have been singled out for almost exhaustive emendation. Perhaps the best way of presenting these conjectures is to classify them under the leading conceptions which gave them birth.

1. It is conceived that runaways is a misprint for the proper name of the source or sources of daylight, moonlight, or starlight. Hence we are favoured with 4 conjectures: Luna's Mitford: Cynthia's: Walker: Uranus' Anon: Titan's Bullock!

2. It is conceived that runaways is a misprint for something of which the last syllable is day's. This gives us 4 more: rude day's and soon day's Dyce: sunny day's Clarke: noonday's Anon:

3. It is conceived that runaways is a misprint for the name of a mythical person. This gives us 4 more: Runaway's (i. e. Cupid's) Halpin: (this does not vary from the text, save in the capital initial); th' Runaway's (i. e. the Sun's) Warburton: Rumour's Heath; Renomy's (i. e. Rénommée) Mason.

4. It is conceived that the first syllable of runaways is a a misprint for sun: hence we get, sun away Taylor: sun-awake's Brady:

5. It is conceived that the misprint is in the last syllable only of runaways: hence we get, runagates' Muirson: run-astray Taylor: run-abouts Keightley!

6. It is conceived that ware or wary formed part of the word for which runaways stands. Hence we get, unawares Jackson: (the best, by far, of all the proposed substitutes): unwary Taylor: wary one's Anon:

Besides these, there are rumourous and rumourers' Singer: enemies Collier: roavinge Dyce: yonder Leo: ribalds' and roaming Anon: on which miscellaneous repast, both of the wholesome and the baneful, we may well ask a blessing! A safe and speedy deliverance from one and all!

2. We sometimes meet with a conventional phrase, or idiotism, employed by Shakespeare in a sense peculiar to himself, i. e. as an idiasm. The following example is most instructive. We quote from As you like it III. 5.

„The common executioner,
Whose heart the accustom'd sight of death makes hard,
Falls not his axe upon the humbled neck,
But first begs pardon; will you sterner be
Than he that dies and lives by bloody drops?"

The Cambridge Edition records nine monstrous substitutes for the phrase dies and lives. The simple fact is, that this phrase was a recognized hysteron proton; and we are indebted to Mr. R. W. Arrowsmith (Notes and Queries 1. S. VII. 542) for a collection of early examples illustrating its use, which seem to have been entirely overlooked by all the previous editors and commentators. Mr. Halliwell, in his Folio Edition supplements Mr. Arrowsmith's labours, but fails to recognize the fact that none of the examples adduced is precisely in point. That the phrase to die and live, was not uncommonly used by Elizabethan writers for, to live and die is fairly established: but of the phrase to die and live by a thing not a single example has been adduced. Mr. Arrowsmith tells us that to die and live means „to subsist from the cradle to the grave". Shakespeare's executioner, then, must have been initiated into his „mystery" pretty early. But one of Mr. Arrowsmith's examples is from a work now before us, „The Pilgrimage of Kings and Princes": at page 29 of which, we read, „Behold how ready we are, how willingly the women of Sparta will die and live with their husbands". So that we are gravely asked to believe that, according to this old writer, women of Sparta were so precocious that they „subsisted" with their husbands „from the cradle to the grave"!

But even if the phrase to die and live by a thing be a Shakespearian idiasm, its signification is as plain as the nose on one's face. It means, of course, to make it a matter of life and death. The profession or calling of a man is that by which he dies and lives, i. e. by which he lives, and failing which he dies. In the face of this simple exposition emendation is a sheer impertinence.

3. Not unfrequently we meet, in the pages of Shakespeare with a word or phrase which, though sounding strange to us, was familiar enough in his day, and still retains a technical use. Here are two examples in point. In 2. Henry IV. IV, 1, we find Westmoreland thus sharply interrogating Archbishop Scroop,

„Wherefore do you so ill translate yourself,
Out of the speech of peace, that bears such grace,
Into the harsh and boisterous tongue of war —
Turning your books to graves, your ink to blood,
Your pens to lances; and your tongue divine
To a loud trumpet, and a point of war?“

For graves Warburton conjectured glaives, which we regard as a most certain restoration: but what can justify any tampering with the concluding expression a point of war. Supposing a critic to have been ignorant of its meaning, we can make every allowance for such a conjecture as Mr. Collier's report of war. But such ignorance is hardly credible; for not only was the term, point of war as common as blackberries in Shakespeare's day, but is still in technical use. It now means a drum-call: such as the ruffle-beat on parade, when the colours are unfurled. Steele in the Tatler used it in the same sense. Scott employs it frequently in Waverley, Woodstock, and The Bride of Lammermoor, in the more ancient sense viz. a call to arms performed on the trumpet. It is of very common occurrence in the old dramatic writers. (See Staunton's Shakespeare. Vol. I. p. 603.)

My second example is from Coriolanus V. 5. where Aufidius says of Coriolanus —

„I — — — holp to reap the fame
Which he did end all his.“

There is not the faintest obscurity about this image; and nothing in it but the inflection „holp“ is entirely obsolete, and that, of course, has never troubled any one. The whole force of suspicion has fallen on the unoffending verb, end! Why in the name of common sense? Aufidius says that he helped Coriolanus to reap the crop; but that Coriolanus ended it, and made it his own. Here no difficulty would be presented to the mind of the rudest midland farmer. Where the farmer sells his crop (be it of hay, corn or pulse) in ricks or stacks, he calls it well-ended: if, however, he thrashes out the whole corn-crop he calls that the ending — and naturally so. Even Milton was up to this:

„When in one night, ere glimpse of morn,
His shadowy flail hath threshed the corn,
That ten days labourers could not end;“
L'Allegro.

This point is very justly taken by Mr. Arrowsmith, in a sensible but exceedingly scurrilous and ill-written pamphlet, entitled, „The Editor of Notes and Queries and his friend Mrs. Singer". (The title makes us wonder why the shortest publications have the longest names. One of the Rev. Jos. Hunter's, consisting of barely 23 pages has a title comprizing 68 words and 12 ciphers!) At p. 9. Mr. Arrowsmith gives two newspaper-advertisements in which occurs the phrase „a rick of well-ended hay". We are almost ashamed of insisting on anything so obvious: but where the offending phrase „walks with his head in a crowd of poisonous flies", it is the duty of the critic at once to come to his aid; and the more innocent the phrase, the greater is that duty. In this case no less than five substitutes have been proposed for end, or did end, and three of these have been admitted into the text!

Of these, the one which has found greatest favour is ear for end; which was proposed by Mr. Collier; and, with transposition of reap and ear, was adopted by Mr. Singer. To ear is to plough or till: so that, Mr. Collier's reading makes Aufidius say that he had his share of the harvest which Coriolanus had tilled for himself; (and even this sense is defective, since „did ear" belongs to a later time than „holp"); but this is just the reversal of what Aufidius meant: for the gist of his complaint was that he had shared the toil with Coriolanus, and not the harvest. So Mr. W. N. Lettsom came to the rescue, and proposed (Notes and Queries 1. S. VII. 378) the transposition of ear and reap. But matters were made no better by this: for Fame, as Mr. Arrowsmith promptly pointed out, is the crop; and though we reap the crop, we ear not the crop, but the land. It is noticeable that the clever and shrewd, but waspish critic of Blackwood's Magazine (Augt., Sept. and Oct. 1853), the merciless castigator of *Gnats* and Queries (as he designated Mr. W. J. Thoms' periodical) proposed the same transposition: so wonderfully do wits jump! What a satire on conjectural criticism is this little farce!

4. But what shall we say, when a passage is entirely altered on the supposition that a word meant something which it never did mean, and does not mean at present? yet this has happened to a passage in Troilus and Cressida V. 2. When Troilus finds that Cressid has forsaken him for Diomed, he bursts into a passion of love and indignation, which is in Shakespeare's finest manner. He cries,

„Within my soul there doth commence a fight
Of this strange nature, that a thing inseparate
Divides more wider than the sky and earth;
And yet the spacious breadth of this division
Admits no orifex for a point as subtle
As Ariachne's broken woof to enter."

Shakespeare elsewhere employs very similar imagery: „but I am not to say, it is the sea, for it is now the sky; betwixt the firmament and it you cannot thrust a bodkin's point". A Winter's Tale III. 3:

that is, though the sky and the sea are so widely divided or separated, yet the sea mounts so high that at times a point cannot be inserted between them. To this kind of equivocal division Troilus compares his heart's separation from that of Cressida. In reality the only question that can be rationally raised about the speech in Troilus and Cressida, is, as to the name Ariachne. That is the word of the folio; the 4to of 1609 has Ariachna, and the undated 4to has Ariathna. This variation is thought to favour the supposition that the poet confounded together the two names, Arachne and Ariadne, and possibly, also, the web of the former with the clew of the latter. Arachne was the spinner and weaver, and so subtle, i. e. fine-spun, (subtilis) was her woof, that when it was woven into the web Minerva could not see how the web was made, and, in a fit of jealousy and revenge, tore it to pieces. If Shakespeare did confound together the two fables it was no more than his contemporaries did. Steevens quotes an example from Day's Comedy of Humour out of Breath 1608 (Steevens says 1607)

„in robes
Richer than that which Ariadne wrought," —

Accordingly we may see, if we like, Ariadne in both Ariathne and Ariachne: but after all, it may have been a custom of the time to write Arachne, Ariachne; or more probably, poets and dramatists had a very wide license in spelling proper names.

The point is of no moment. What it is of moment for us to see is that by Ariachne Shakespeare meant the spider into which Arachne was transformed, and which in Greek bears the same name: that the woof he meant is finer than ever was produced by human hand, the woof of the spider's web: those delicate transverse filaments which cross the main radial threads or warps, and which

are perhaps the nearest material approach to mathematical lines! Thus has Shakespeare in one beautiful allusion wrapt up in two or three little words the whole story of Arachne's metamorphosis; the physical fact of the fineness of the woof-filaments of a spider's web; and an antithesis effective in the highest degree to the vastness of the yawning space between earth and heaven! For what orifice could be imagined more exquisitely minute than the needle's eye which would not admit the spider's woof to thread it? And all this argosy has been wrecked by two transpositions.

Mr. Thomas Keightley, a gentlemen held in honour more for his School Histories than for his criticisms on Shakespeare, proposed in Notes and Queries (2. S. IX. 358) what he considered an emendation of the passage we are considering; and he has since incorporated this change with the text of a complete edition of Shakespeare's works. He proposed, in effect, to transpose „as subtle“ and „to enter“; and then to transpose the secnd and third lines. By this compound transposition, and cutting down Arachne to her proper proportions, (putting out her i) the passage is fitted up thus:

„And yet the spacious breadth of this division,
As subtle as Arachne's broken woof,
Admits no orifex for a point to enter.“

But this is rank nonsense. How can a „spacious breadth“ be as subtle, or fine-spun, as a thread? It is easy to see that the whole farrago sprung from one sad mistake, which would hardly have been excusible had it been made by one of the small boys for whom Mr. Keightley wrote his histories. He must have taken woof to mean a web, instead of, as it ever did and still does mean, the cross thread used in weaving.

Again we feel almost ashamed to have to resort to minute explanation of what every educated Englishman ought to know. In the operation of weaving, the threads which are stretched on the frame are called the warp, or warps, and the single thread which is woven into it by means of the shuttle is called the woof; and the two combined in a texture is called the web. This three-fold distinction has been scrupulously observed by all accurate writers from very early times. One or two examples, from the literature of Shakespeare's day, of the use of woof, may be acceptable, though supererogatory. „S. Hierome would have Paula to handle woll, — — — and to learne to dresse it, and to holde and occupie a rocke, [i. e. distaff] with a wooll basket in her lap, and

turne the spindle, and drawe forth the thread with her own fingers. And Demetrias ——— he bad have wooll in her hands, and her selfe either to spinne, to warpe, or else winde spindles in a case for [i. e. in order] to throw woofe off, and to winde on clews the spinning of others, and to order such as should be woven." — „For should I call him a weaver that never learned to weave, nor to draw the woffe, nor to cast the shuttle, nor strike the web with the slaye?" R. Hyrde's Translation of L. Vives' „Instruction of a Christian Woman". Book I. chap. 3, and Book II. chap. 4.

5. Sometimes the word or idiotism presents no kind of difficulty, yet the passage is meaningless to modern ears, owing to the loss of some allusion of the time, which everyone then understood in a moment. For example, in Love's Labour's Lost V. 1. Armado says to Holofernes, „I do beseech thee, remember thy courtesy; — I beseech thee, apparel thy head". Neither Capell nor Malone understood it, and therefore proposed emendations. The latter wished to insert not: „remember not thy courtesy", i. e. pay no more regard to courtesy, but put on thy hat: as we should say, do not stand on ceremony with me. This was an absurd proposition, seeing that the phrase is so common with the early dramatists; and, in a curtailed form, occurs in Hamlet. Yet Mr. Dyce (Few Notes p. 56) adopted Malone's conjecture. But he returned to the old text at the instance of the writer, who gave, in The Illustrated London News a MS. note of Mr. Staunton's, which will now be found in Mr. Staunton's Editions of Shakespeare Vol. I. p. 83. Not only did Mr. Dyce fail to acknowledge this service, but spoke contemptuously of the notes, of which this was one, not perceiving that one and all were Mr. Staunton's [1]). But the origin of the expression, remember thy courtesy, has never been given. This is as follows: the courtesy was the removal of the hat from the head, and that was finished as soon as it was replaced. If any one from ill-breeding or over-politeness, stood uncovered for a longer time than was necessary to perform the simple act of courtesy, the person so saluted reminded him of the fact that the removal of the hat was a courtesy: and this was expressed by the euphuism, Remember thy courtesy, which thus implied, „complete your courtesy, and replace your hat".

Here is another instance in point. In The Merry wives of

---

[1]) See Dyce's Shakespeare. 1853. Vol. I.: CCXVI., and p. 581 Note (13).

Windsor II. 3, the host says to Dr. Caius, „I will bring thee where Mistress Anne is, at a farm-house a-feasting, and thou shalt woo her. Cried game? said I well?“ Cried game? has been superseded, in several modern editions by cried I aim? a conjecture of Douce. Various other substitutes have been proposed. But why supersede the old text?

There cannot be a doubt that under the words cried game lurks an allusion of the time which has now to be hunted out. If cried game be cried I game, we apprehend the allusion is not far to seek. In hare-hunting, a person was employed and paid to find the hare in her form. He was called the hare-finder. When he had found „her“, he cried out Soho! to betray the fact to the pursuers; he then proceeded to put her up, and „give her courser's law“. What, then, can cried I game? mean but have I cried Soho? have I descried the game. Descried, too, was written cried: so that cried game, in the language of the day would mean descried game. Now, in the play before us, there was a chase after Mistress Anne Page. She was the hare, and in default of Cupid (who was notoriously a bad hare-finder — as in Much Ado About Nothing I. 1) — the host undertook the office, and having given Dr. Caius the cry, forthwith proceeded to put up the quarry.

6. Some expressions in the text, which were then, and still are, grammatical and significant, have been altered, because their force is spent. They once had a sort of proverbial point, which is now wholly gone from them; hence they readily become the prey of ingenious guessers. One instance will be sufficient to exemplify the class. In As you like it III. 5 we read.

„Who might be your mother,
That you insult, exult, and all at once,
Over the wretched.“

If emendation were wanted here, surely a happier suggestion was never made than that of Warburton, who proposes to read, rail for all. Earlier in the same play (I. 1) we have, „Thou hast rail'd on thyself“. Compare also Lear II. 3.

„being down, insulted, rail'd
And put upon“ etc.

Yet the text is most certainly right. There is hardly a commoner phrase, more especially at the end of a verse, than all at once i. e. tout-à-coup. Compare Henry V. I. 1.

„Nor never Hydra-headed wilfulness
So soon did lose his seat, and all at once,
As in this king.“

The reader who desires to see corroborative examples from the writers of the time, may consult Mr. Staunton's edition of Shakespeare, Vol. II. p. 65. In this case the Cambridge editors give us a truly wonderful collection of conjectures, one of which is domineer, which Warburton thought a likely word to get misprinted all at once! and this feat of dulness is capped by another, which consists of three French words!

7. A strict methodical discussion of classes of readings, even if it were practicable, would not be of any very great advantage: so we have not attempted it. We will now proceed to two of the cases in which Shakespeare has metaphorically employed the image — a sea: viz. a sea of wax, and a sea of troubles. The pedantic poet in Timon of Athens I. 1, addresses the painter in the following tumid and bombastic terms:

„You see this confluence, this great flood of visitors.
I have in this rough work [shewing his Ms.] shaped out a man
Whom this beneath world doth embrace and hug
With amplest entertainment: my free drift
Halts not particularly, but moves itself
In a wide sea of waxe: no levell'd malice
Infects one comma of the course I hold;
But flies an eagle's flight, bold and forth on,
Leaving no track behind.“

In this passage, my free drift, and a wide sea of wax are contrasted with the notion of halting particularly, and levell'd malice. In other words, the poet is contrasting generality with particularity. The visitors who throng the ante-room and presence-chamber of Lord Timon, are compared by the poet to a sea at flood-time, and are therefore designated a confluence and a great flood. Timon is said to be embraced with amplest entertainment by this flood; and the poet disclaiming personal censure, declares that his „free drift moves itself in a wide sea of waxe“. What is the meaning of waxe? Every one knows that the verb to wax means to grow; and the old English writers employ it indifferently of increase and decrease; a thing, with them, may wax smaller or greater, weaker or stronger. To wax

was to change condition simply. But more strictly it was and is used in opposition to wane. If anything changes its condition it either waxes or wanes. In this restricted sense, Shakespeare in several places uses the verb to wax, of the sea.

„Who marks the waxing sea grow wave by wave.“
Titus Andronicus III. 1.

His pupil age
Man-enter'd thus, he waxed like a sea.“
Coriolanus II. 1.

The old editors and commentators seem not to have had the faintest suspicion of the meaning of the expression, „a wide sea of wax“. Hanmer and Steevens explain it as an allusion to the Roman and early English practice of writing with a style on tablets coated with wax, so that the poet in Timon must be supposed to have literally „shaped out“ his man in wax, as much so as if he had modelled him. All the editors have followed in this rut; even Messrs. Dyce and Staunton, of whom better things might have been expected. The only emendation that has been made on waxe is Mr. Collier's verse, which Mr. Staunton rejects, though he still thinks waxe a misprint for something. Very strange indeed is all this speculation, in the face of the certain fact that waxe or wax, occurs as a substantive, in the very sense of expandedness, (or growth) in two other places in Shakespeare, and once in Ben Jonson. Here are the passages.

„Chief Justice. What! you are as a candle, the better part burnt out.

Falstaff. A wassail candle my lord; all tallow: if I did say of wax, my growth would approve the truth.“
2. Henry IV. I. 2.

„Why he's a man of wax.“
Romeo and Juliet I. 3.

„A man of wax“ is a man of full growth. Of Falstaff it would mean a man of ample dimensions; of Romeo it means, a man of puberty, „a proper man“. Again in The Fall of Mortimer, a fragmentary drama by Ben Jonson, we read,

„At what a divers price do divers men
Act the same thing! another might have had,

Perhaps the hurdle, or at least the axe,
For what I have, this crownet, robes, and waxe.“

Here waxe is „personal aggrandisement — the substantive accomplishment of the verb to wax great“. (Collier, Coleridge and Shakespeare p. 129.) Let us hope that we have heard the last of „the waxen tables of the ancients“!

In Hamlet III. 1 we read.

„Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them?“ —

The question implies an option, either to endure the troubles or to end them „with a bare bodkin“ or otherwise: If a sea of troubles be taken to mean a troublous sea (somewhat as in Timon of Athens, a sea of wax means a waxen sea, i. e. a sea at flood time) the phrase „to take arms against a sea of troubles“, expresses as futile a feat as to „wound the still-closing waters“. Would Shakespeare have put such a catachrésis into the mouth of the philosophical Hamlet? The doubt thus engendered has manifested itself, us usual, in a plentiful crop of emendations, which in this case are all ingenious, with one exception. By far the best is Mr. A. E. Brae's conjecture of assay for a sea. In the presence of that we think it impertinent to name its rivals. It is not only singularly clever, and in its ancient orthography easily mistakeable for a sea, but it gives a sense, force, and dignity to the passage which is in Shakespeare's best manner. But this is not enough.

In the first place let us cleary realize the fact that the simile, a sea of troubles, sorrows, griefs, dangers etc. is as old as Adam, and is found in all languages: e. g. it occurs twice in the Prometheus Vinctus; in Italian it is common, as the pelago di travagli of Sansovino quoted by Mr. Staunton ad l; and in French we have the phrase être assiegé par un déluge de maux, a phrase which comprizes Shakespeare's text, and Mr. Brae's charming emendation. It has been contended by Johnson, Malone, Warburton (in his second thoughts), Caldecott, De Quincey, Mr. Staunton, and others, that the want of integrity in the metaphor is no argument against Shakespeare having written the passage as it stands. Caldecott (Specimen of a New Edition of Shakespeare. 1819.

p. 65) says „He [Shakespeare] uses it [the simile] himself everywhere and in every form: and the integrity of his metaphor is that which by him is of all things the least thought of“. In support of this assertion he refers to three passages in Shakespeare, not one of which bears it out. The fact is that Shakespeare employs sea of figuratively seven times only: viz. Timon of Athen's I. 1. Sea of wax: — Ibid. IV. 2. Sea of air: Pericles V. 1. Sea of joys: — Henry VIII. III. 2. Sea of glory: — Ibid. II. 4. Sea of conscience: — I. Henry VI. IV. 7. Sea of blood; and the case in question. In each of these cases, except the last, which is on its trial, the integrity of the metaphor is strictly preserved. Shakespeare further employs sea metaphorically in other constructions, but he always respects the integrity of the figure. Spenser too has the metaphor repeatedly (see the Faery Queen: Book I. Cant XII. St. 14. — Book III. Cant IV. St. 8. — Book VI. Cant IX. St. 31 etc. — and at the last reference he has the actual phrase seas of troubles): but not once does he do violence to the metaphor. The simile is also common with prose-writers. In Rd. Morysine's Translation of L. Vives „Introduction to Wisdom“ Book IV., we have the metaphor „sea of evils“; and in Kingsmyll's Comforts in Afflictions“ (signature B. fol. 6) we have seas of sorrows: and in both cases is the integrity of the metaphor preserved. Are we, then, to believe that Shakespeare departed from this conscientious custom, in one passage where a sea is not an improbable misprint of assae, (or assay)?

We are thus presented with the horns of a dilemma; viz. on the one hand the imputation of a lame metaphor to Shakespeare's most philosophic character, and on the other, a conjectural emendation. Now it seems to us that there is a way out of this dilemma. There is one consideration which has been entirely ignored. When Hamlet talked of ending his sea of troubles, or, as he afterwards describes it, shuffling off his mortal coil, he had a covert consciousness, a conscience in fact, which paralyzed the hand he would have raised against his own life; viz. that this so-called ending and shuffling off, was a mere delusion, just as much so as repelling the advancing waves of the sea with shield and spear. Is not the metaphor, then, sound and whole? Mr. Samuel Bailey in his discussion of the passage in question has the following remark: „The objection is not to the methaphorical designation a sea of troubles, [who ever said it was?] but to the figurative absurdity implied in „taking up arms against a sea of troubles“, or indeed

Perhaps the hurdle, or at least the axe question whether
For what I have, this crownet, robe the whole compass
of Shakespeare": p. 39.)

Here waxe is „personal aggrandis rature? But the instance
complishment of the verb to wax g m Ritson's „Memoirs of the
Shakespeare p. 129.) Let us hor passage which is a translation
„the waxen tables of the ancie nat the Celts are the most ready
In Hamlet III. 1 we r so base, indeed, do they consider
y will not escape out of houses tum-
„Whether 'tis r upon them, nor even out of those bur-
The slings es are ready to be caught by the fire. Many,
Or to tak erwhelming sea: there are some, likewise, who
And b upon the waves, and sustain their attack, exten-
ed swords and spears, in like manner as if they were
The c or wound them." The same tradition is referred to
or to er in his Eudem. Eth. III. 1:
trou
Ti οἱ Κελτοὶ πρὸς τὰ κύματα ὅπλα ἀπαντῶσι λάβοντες.

also Arist. Nicom. Eth. III. 7.

I think then, Hamlet's soliloquy might be fairly paraphrased thus:

„To exist: or to cease to exist: that is the question for me to decide. Whether 'tis nobler to screw up one's mind to the point of endurance, and thus to brave the surrounding sea of troubles; or to imitate the fabled feats of the Celts, and taking arms, rush upon the waves with swords and spears, as if able to terrify or wound them. Doubtless it is nobler to endure unshaken; and is it not also more prudent? For, it seems more than probable, that the attempt to end our troubles by self-destruction, would be as futile as that of the Celts to vanquish the ocean; and that after death itself we should find ourselves overwhelmed with evils of which know, nothing, and which thernfore, for aught we know, may be greater than those from which we should have escaped. Thus does consciousness make cowards of us all."

All things considered then, in the case before us we elect to adhere to „the received text", and refuse to allow even the most admirable of emendations to allure us from our allegiance to the consistent metaphor of Shakespeare.

e of the obscurities in Shakespeare's text arise from
' of two obsolete expressions. Here is one example,
-d employed in an obsolete sense forms part of a
itself of obsolete construction. In Hamlet I. 4.
ssuade Hamlet from accompanying the ghost, lest

> assume some other horrible form,
> leprive your sovereignty of reason,
> you into madness."

erb to deprive is at present used in the sense of be-
e or rob; but in Shakespeare's day it meant ablate or dis
appropriate. Thus, in Lucrece st. CLXX.:

> „'Tis honour to deprive dishonour'd life."

But the passage from Hamlet contains yet another archaism, viz. to deprive your sovereignty of reason, i. e. the sovereignty of your reason: and this obsolete phraseology was not peculiar to verse. Here is a prose example which occurs in a letter of Sir Thomas Dale 1616 (the year in which Shakespeare died). He calls Virginia „one of the goodliest and richest kingdoms in the world, which being inhabited by the king's subjects, will put such a bit into our ancient enemy's mouth as will curb his hautiness of monarchy," i. e. the haughtiness of his monarchy.

All this was misunderstood by the Rev. Joseph Hunter, who in his Few Words proposes to transpose „your" and „of" in the passage we are considering, so that the line objected to would stand thus

> „Which might deprive of sovereignty your reason,"

a substitution which deprives his eloquence of language, and draws it into twaddle.

9. Occasionally it is figurative language of the text which throws the critic off the scent, and thus leads him to infer a corruption which does not exist. The best example of this which we can call to mind is, a passage in Much ado about Nothing: IV. 1. Leonato learning that Hero has fainted under the shock of her disgrace, cries.

> „Do not live, Hero; do not ope thine eyes:
> For, did I think thou wouldst not quickly die,

against any other sea, literal or imaginary. I question whether any instance is to be found of such a fight in the whole compass of English Literature". (The Received Text of Shakespeare": p. 39.) Why restrict the compass to English Literature? But the instance is to be found in various literatures. In Ritson's „Memoirs of the Celts" (p. 118) occurs the following passage which is a translation from Ælian: „of all men, I hear that the Celts are the most ready to undergo dangers. — — — So base, indeed, do they consider it to fly, that frequently they will not escape out of houses tumbling down and falling in upon them, nor even out of those burning, though themselves are ready to be caught by the fire. Many, also, oppose the overwhelming sea: there are some, likewise, who taking arms rush upon the waves, and sustain their attack, extending their naked swords and spears, in like manner as if they were able to terrify or wound them." The same tradition is referred to by Aristotle in his Eudem. Eth. III. 1:

οἷον οἱ Κελτοὶ πρὸς τά κύματα ὅπλα ἀπαντῶσι λάβοντες.

See also Arist. Nicom. Eth. III. 7.

I think then, Hamlet's soliloquy might be fairly paraphrased thus:

> „To exist: or to cease to exist: that is the question for me to decide. Whether 'tis nobler to screw up one's mind to the point of endurance, and thus to brave the surrounding sea of troubles; or to imitate the fabled feats of the Celts, and taking arms, rush upon the waves with swords and spears, as if able to terrify or wound them. Doubtless it is nobler to endure unshaken; and is it not also more prudent? For, it seems more than probable, that the attempt to end our troubles by self-destruction, would be as futile as that of the Celts to vanquish the ocean; and that after death itself we should find ourselves overwhelmed with evils of which know, nothing, and which thernfore, for aught we know, may be greater than those from which we should have escaped. Thus does consciousness make cowards of us all."

All things considered then, in the case before us we elect to adhere to „the received text", and refuse to allow even the most admirable of emendations to allure us from our allegiance to the consistent metaphor of Shakespeare,

8. Some of the obscurities in Shakespeare's text arise from the consilience of two obsolete expressions. Here is one example, in which a word employed in an obsolete sense forms part of a phrase which is itself of obsolete construction. In Hamlet I. 4. Horatio tries to dissuade Hamlet from accompanying the ghost, lest it should

„assume some other horrible form,
Which might deprive your sovereignty of reason,
And draw you into madness."

The verb to deprive is at present used in the sense of bereave or rob; but in Shakespeare's day it meant ablate or dis appropriate. Thus, in Lucrece st. CLXX.:

„'Tis honour to deprive dishonour'd life."

But the passage from Hamlet contains yet another archaism, viz. to deprive your sovereignty of reason, i. e. the sovereignty of your reason: and this obsolete phraseology was not peculiar to verse. Here is a prose example which occurs in a letter of Sir Thomas Dale 1616 (the year in which Shakespeare died). He calls Virginia „one of the goodliest and richest kingdoms in the world, which being inhabited by the king's subjects, will put such a bit into our ancient enemy's mouth as will curb his hautiness of monarchy," i. e. the haughtiness of his monarchy.

All this was misunderstood by the Rev. Joseph Hunter, who in his Few Words proposes to transpose „your" and „of" in the passage we are considering, so that the line objected to would stand thus

„Which might deprive of sovereignty your reason,"

a substitution which deprives his eloquence of language, and draws it into twaddle.

9. Occasionally it is figurative language of the text which throws the critic off the scent, and thus leads him to infer a corruption which does not exist. The best example of this which we can call to mind is, a passage in Much ado about Nothing: IV. 1. Leonato learning that Hero has fainted under the shock of her disgrace, cries.

„Do not live, Hero; do not ope thine eyes:
For, did I think thou wouldst not quickly die,

Thought I thy spirits were stronger than thy shames,
Myself would on the rearward of reproaches
Strike at thy life."

This is the reading of the quarto, which has the spelling rereward. The military metaphor has perplexed the critics. The war is between Hero's spirits and her shames or reproaches. The latter has, in the onset, assailed her, and she lies insensible. Then, says Leonato, if they fail to kill her, owing to the opposing strength of her spirits, I myself will come as a reserve in their rear, and reinforce them; they have conquered her; I will slay her. Not perceiving the integrity of the metaphor, for which rearward (the reverse of voyward, vayward, or vanguard) is absolutely required, they have proposed several substitutes, whereof the most plausible is Mr. Brae's conjecture, reword. Even if the text were faulty, we should object to it, because its adoption would make Leonato's speech inconsistent with itself. He wishes his daugther not to survive the reproaches she has already suffered. But to make him say, „did I think thou wouldst not quickly die," — — upon the repetition of these charges I myself would „strike at thy life", would be to make his design on her life dependent on the renewal of the verbal reproaches against her; which is out of the question. The objection to reward (regard) the reading of the folio 1623, or to reword on the ground of its prosody is absurd. Reward or reword might be either an iambus or a trochee. Reflect (Fletcher) relapse and secure (Shakespeare), regrèt (Drant) recluse (Donne), are all used occasionally as trochees. The real objection to reward is, that the sense of regard was alrealy obsolete when Shakespeare wrote; that to reword is, that it is inconsistent, with the context, and violates the integrity of the metaphor. Besides, the word rearward is essential to its integrity, as shewing that Leonato intends to come on the heels of the reproaches, to inflict a speedy death on their wounded yet surviving victim. Compare the same metaphor in the 90th Sonnet of Shakespeare:

„Oh! do not, when my heart hath scap'd this sorrow,
Come in the rearward of a conquer'd woe; etc. —
But in the onset come;"

Passages upon passages crowd upon us, clamouring for advocacy and defense, which, as yet are suffering the crying wrongs of emendation, as if the Promethean bard were here chained to the rock of pedantry, and a good-natured vulture were preying on his

vitals. But we trust enough has been done both by way of warning and of criticism, to shew that ignorance of the spelling, language and customs of Shakespeare's day, is an absolute disqualification for the serious work of criticism, even more so than the insensibility of such men as Steevens and Johnson.

The text is beset with difficulties to the ordinary reader, which are occasioned far more from the presence of obsolete phraseology and of allusions to obsolete customs and forgotten events, than from corruption; so that to an ignorant reader who is impatient of obscurity, profuse emendation is a positive necessity. But unhappily ignorance, insensibility, and literary ambition concur to convert a reader into a criticaster of Shakespeare's text. The result, is that passages, eminent for their sense and beauty, for the purity of their construction, the selectness of their words, the dignity or fitness of their thoughts, are defaced by the meddling clumsy boor whose vanity has induced him to play the critic. Such is the fate that has befallen, among many other passages of faultless excellence, that most lovely of all that ever flowed from the great soul of the poet, viz. the speech of Prince Pericles when he calls on Helicanus to wound him, lest he should drown in the sweetness of „the great sea of joys" that rushed upon him: till at length we are glad to find a fitting vent for our grief and indignation in the words of Milton, addressing the shade of Shakespeare thus:

> „See with what haste these dogs of Hell advance
> To waste and havoc yonder world, which thou
> Hast made so fair!"

V.

Happy indeed shall we be if our remarks induce the verbal critic to spare the works of Shakespeare as he loves them. But, at the same time, we concede the fact of corruption in many passages, and the probability of corruption in many others. Conjectural criticism then being thus allowed, it were well if binding canons of emendation could be imposed on all as a common basis of operations. Such a preliminary would obviate a vast and useless expenditure of inventive sagacity, and the antiquarians would be spared a world of superfluous research. There are certain considerations which might assist the critics in the determination of that basis. In the first place, the hopelessness of certain classes of

emendations may well be allowed to put them out of court, however felicitous they may be:

(1.) Where there is no close resemblance between the ductus literarum of the word or words to be supplanted, and that of the word or words to be supplied, regard being had either to their MS. or printed form. E. g. we can not expect that tributary streams will ever be accepted for „wearie very means"; that Her own suit joining with her mother's grace will ever supersede „Her insuite comming with her modern grace", or that prospice funem will ever take the place of „the prophecy".

(2.) Where the substituted word is insolens: e. g. tame chetah for „tame cheater": young chamalls [Angora-goats] for „young scamels": to which may be added several of the proposed emendations of Strachy. At the same time it should be remembered that some words can more readily substantiate their claims than others: e. g. rother for „brother" is a good word enough, and that it was not wholly unknown to Shakespeare is proved by Rother Street in the very town where he was born and died. Yet no example of the use of rother, an ox, has even been discovered in the literature of Elizabeth.

We concede to Thomas De Quincey that it is hard that a man who has to do the work of commenting, should have to undergo the additional task of understanding his author. But at the same time, it is respectfully suggested that it would materially conduce to economy of thought and research if the verbal critic would take the trouble to read the context of the particular word or phrase on which he contemplates an operation, and keep his speculations to himself until he can adduce some evidence in favour of one conjecture over its rivals in each case. Nobody cares to be told that the word in the text is a misprint for this, that, or the other, as is the custom of several critics of this day, to whom the great Becket seems to have allotted the rags which served him for a mantle!

The truth is that emendation is the fruit of enormous study and research on the one hand, and of rare sensibility and sense on the other. The successful conjectures are comparatively few; and few also are those critics who have exhibited any remarkable sagacity in this kind of speculation. As a sample of successful emendation the following may be cited with eminent satisfaction.

Gown which uses.
Gum (Pope) which oozes (Johnson). } Timon of Athens.

It is the pastor lards the brother's sides, The want that makes him leave. It is the pasture (Rowe) lards the brother's sides, The want that makes him leane (Singer). (Fo. 1632).	Timon of Athens
It will not cool my nature. It will not curl by (Theobald) nature.	Twelfth Night.
Her insuite comming. Her infinite cunning (Walker).	Alls well that ends well.
Till that the wearie very means do ebb. Till that the wearer's (Singer) very means do ebb.	As you like it.
And as a bud I'll take thee. And as a bride (Staunton) I'll take thee.	Comedy of Errors.
Our arms in strength of malice. Our arms in strength of amitie (Singer).	Julius Cæsar.
Thy paleness moves me. Thy plainness (Warburton) moves me.	Merchant of Venice.
A table o' green fields. 'A babled (Theobald) o' green fields.	Henry V.
For I do see the cruel pangs of death Right in thine eye. For I do see the cruel pangs of death Riot (Brae) in thine eye.	King John.
I have retired me to a wasteful cook. I have retired me to a wakeful couch (Swynfen Jervis).	Timon of Athens.

Of course, in order to appreciate the actual duty done by each emendation it is necessary to make the passage to which it applies a special study. All that the mere presentation of them to the eye can do, is to shew the reader that the ductus literarum of the conjecture is sufficiently near to that of the text: which is also the case with the majority of unsuccessful attempts.

If much has been achieved, there remains yet much to do. Only look at the word Strachy, and see how little we have advanced towards a solution of the riddle from the time when Hanmer altered it to Stratarch, and Warburton to Trachy. The last suggestion is Mr. Halliwll's, viz. that it does duty for Strapchy,

i. e. Striapchy (Russian: Стряпчій). But it seems eminently unlikely that Shakespeare should have known this word; and, if he did, that he should have used it. The word means both Chief-Cook and advocate, from the verb Striapat to cook; it being supposed that the advocate must cook his case, so as to make it palatable to the judge. The word has no connexion whatever with Satrap, which has also been lately proposed as a substitute for Strachy: to such shifts are we reduced with this seemingly irreducible corruption! In the meanwhile it would he well to remember that Strachey is a proper name in England to this day. What does it mean?

With Scamel we have better success. That too is a family name, peculiar to Wiltshire and Somersetshire: but that is Scamel, A. S., a bench: so that we are no fowarder by that discovery. But it is, by no means an unlikely misprint for Staniel, a species of Hawk which builds in the rocks; and so far, the conjecture of Theobald has a peculiar fitness for the place. The probability of Staniel being the word intended is heightened by the discovery, that in Mr. Thomas Wright's „Volume of Vocabularies", in a Nominale MS. of the 15th century, (p. 252. col. 1), under the head „Nomina avium domesticarum", the word is misprinted Stamel; and in another place the name Stammel (woven stuff) is misprinted Scammel; whence we may infer that it is not easy for a compositor to discriminate between t and c, on the one hand, and m and ni on the other. Allow the concurrence of both misprints, and Staniel becomes Scamel. We may, perhaps, consider this word quite redeemed from the limbo of Ullorxals.

We have reserved for consideration, as a final example of the portentous difficulty of emendation, in a case, too, which imperatively demands it, the celebrated Rope-scarre at the opening of the fifth act of Much ado about nothing. Leonato, refusing the consolations of his brother, says,

„Bring me a father that so loved his child,
Whose joy of her is overwhelned like mine,
And bid him speak [to me] of patience."

„To me" was added by Ritson; and also independently conjectured by Mr. Barron Field. Leonato concludes.

„If such a one will smile, and stroke his beard,
And sorrow wagge, cry hem, when he should groan,

Patch grief with proverbs, make misfortune drunk
With candle-wasters: bring him yet to me,
And I of him will gather patience."

Here are two difficulties. The first has been plausibly bridged over by transposing And and cry; wag, meaning, according to this interpretation, as in it does in so many other places, budge. The objection to this is, that it is inconsistent with the philosophic character of the person whom Leonato invests with his own wrongs and sorrows.

Here, then, is a case which is fit for emendation: but in order to deal with it successfully, we must first cope with the other difficulty. Of all the commentators Jackson alone proposes an emendation for candle-wasters; viz. caudle-waters. What it means it is hard to say; for no such word is known to have ever existed, though caudle, (a sort of posset) is familiar enough. We need not pause to consider the merit or demerit of this singular suggestion; for it is nonsuited on the ground of insolentia. But regarding candle-wasters as a genuine word, what was its meaning? Mr. Staunton says (Ed. vol. I. p. 730) that it means „Bacchanals, revellers". I venture to think that the editor has here gone beyond the voucher of his authorities. I doubt whether a single example can be adduced of candle-waster in that sense.

It is to us passing strange that, the the word drunk in this passage should have been uniformly interpreted in its literal sense, and candle-wasters understood to mean drunkards, who sit up o' nights to booze. Of all absurd things, there is nothing more painfully absurd, than the attempt to literalize a metaphor. Surely Shakespeare never meant Leonato to deny the possibility of his drowning his troubles in drink; for that were the easiest as it is the most vulgar pis-aller. Whatever is meant by making misfortune drunk with candle-wasters, it must have been some achievement which in his circumstances was very difficult of performance; so difficult that he pronounced it impossible. Now Whalley succeded in unearthing two examples of the use of candle-waster and lamp-waster, and one of candle-wasting, which throw considerable light on the passage.

„Heart, was there ever so prosperous an invention thus unluckily prevented and spoiled by a whoreson book-worm or candle-waster?"

Ben Jonson: Cynthia's Revels III. 2.

„He should more catch your delicate court-ear, than all your head-scratchers, thumb-biters, lamp-wasters of them all.“

The Antiquary, by Shackerley Marmion. 4to 1641.

„I which have known you better and more inwardly than a thousand of these candle-wasting book-worms.“

The Hospitall of Incurable Fooles etc. 4to 160.

From these extracts we gather that a candle-waster is a book-worm; literally a consumer of „the midnight oil“, a nocturnal student; and the term, (like Grub-street of a century later) was always applied contemptuously. The conclusion is, that to make misfortune drunk with candle-wasters is to drown one's troubles in study, after the manner of candle-wasters; and what fitter pendant could be found to the preceding phrase to patch grief with proverbs?

So far, then, all is clear and indisputable. We may now recur to the former part of Leonato's speech, in which the real crux lies:

„If such a one will smile and stroke his beard
And sorrow wagge, cry hem! when he should groan,“ etc.

To stroke the beard and cry hem! (what the French call — faire le sérieux) is the very picture of a sententious pedant who would talk down or scold down the first gush of natural feeling, whether of grief or of rage. Such was Achilles' epitome of Nestor in Troilus and Cressida I. 3., where that chief is described as amusing himself with Patroclus' mimicry of the Trojans:

„Now play me Nestor; hem and stroke thy beard!“

It seems to follow, then, that the words „And sorrow wagge“ — must, be an error for some phrase expressive of choking, smothering or suppressing sorrow. Hence I venture to think, that, supposing there has been no dislocation of the text, Tyrwhitt's conjecture of gagge, for wagge, at least preserves the continuity of the thought, and the integrity of the image. To attempt to settle the question definitely in favour of this or that conjecture would at present be mere waste of time. The interpretation we have given of the purport of the passage cannot, we think, be successfully assailed; and that may help the student to a solution of the textual difficulty.

Mr. Staunton, who finds, as we have said, a bacchanalian allusion in the phrase to make misfortune drunk with candle-wasters, persuades himself that the former part of the speech bears out that view. He contends that cry hem, means to sing the burden of a roystering song. To all which we say, that (1) no example of either the one or the other phrase, employed in those senses, has ever been adduced; (2) if a dozen examples in point were found, the case would be in no wise mended; for the interpretation in question is logically inconsistent with the context. Leonato, it must be observed, is giving a reason for rejecting the counsel of his brother. That counsel is that Leonato should not indulge but restrain his grief. To reply, „shew me a man who has my weight of wrongs, and is yet an example of stoical or cheerful endurance, and I will heed you," is logical and ad rem: but to reply: „shew me a man who has my sense of injury and drowns it in roystering songs and drinking bouts", etc. would be wholly irrelevant; such a rejoinder would imply that Antonio had been recommending his brother to plunge in a sea of drunken revelry. But further, Leonato is fabling a man who having as great troubles should exhibit a preternatural fortitude in suppressing them. Now a man who should, with that view, sit up o' nights to drink and sing, would be simply mad, or self-deceived. He would be exhibiting the very reverse of fortitude; and of such an one Leonato could not possibly gather patience. But still further, he might also employ the argument (already stated), that the very gist of Leonato's rejoinder is, that the prescription of his adviser is impracticable: that the man could not be found who, overwhelmed by his (Leonato's) weight of troubles, would be able to patch his grief with proverbs, or make his misfortune drunk with candle-wasters. If this last phrase is to mean, drown his misfortune in drink, in the company of bacchanals, Leontes is made to say that this — the common resource of ill-starred mortals lacking fortitude — is an impossibility.

The contemplation of this particular passage gives us hope of its ultimate redemption, but at the same time fills us with general despair for the fate of Shakespeare's text. Few, indeed are the difficult passages in Shakespeare in which the drift can be so safely determined as in this. If it is necessary in this instance to drag the skin-deep meaning into strong light, and to expose its every turn to the most searching study, and that too against so learned and intelligent an editor as Mr. Staunton, what chance

is there for the great bulk of difficulties in the text, where the sense is deep-laid and recondite, and demands an exposition which would be a tax on the energies of both the critic and his student.

In this passage, we have an example of an inchoate restoration. Here is one of actual restoration — or what seems to be such: we read Coriolanus II. 1.

„Your prattling nurse
Into a rapture lets her baby cry“ etc.

On this curious phrase, Mr. Justice Blackstone (Shakespeare Society's Papers I. 99) remarks.

„A *Rapture* is an odd effect of crying in Babies. Dr. * * * would read it *Rupture*. Only Qu.: If crying ever produces this effect? I have since enquired, and am told that it is usual.“ Perhaps most fathers and mothers know that such is the fact. But Blackstone might have learned it from a sixteenth century work: „Phiorauante's Secrets“, 1582, p. 5. Where we read.

„To helpe yong Children of the Rupture.
The Rupture is caused two waies, the one through Weacknesse of the place, and the other through much Criyng.“

This emendation was independently proposed by two other critics; (See the Cambridge Edition of Shakespeare, Vol. VI. p. 316); and seems as good as an emendation can be: yet it has never been adopted, because it has been thought credible that Shakespeare would have called a baby's fit, a rapture. Credat Judæus Apella.

We conclude this essay with a restoration which is not due to conjectural ingenuity, but to the authority of Ben Jonson. According to him, Shakespeare, in his Julius Cæsar III. 1, wrote as follows.

Cæsar. Thy brother by decree is banished:
If thou dost bend and pray and fawn for him,
I spurn thee like a cur out of my way.
Met. Cæsar, thou dost me wrong.
Cæsar. Cæsar did never wrong but with just cause,
Nor without cause will he be satisfied.
Met. Is there no voice more worthy than my own,“ etc.

and some what later (III. 2), we read.

„Sec. Cit. If thou consider right of the matter,
Cæsar has had great wrong.
Third. Cit. Has he, master?

But the folio (our only authority for Julius Cæsar) does not give Metellius' remark, but continues Cæsar's address thus,

„Know, Cæsar doth not wrong, nor without cause
Will he be satisfied."

Now, this is à propos of nothing. There is nothig in Cæsar's speech preceding these two lines to lead to the denial „Caesar doth not wrong": and the second line is unfinished.

To Ben Jonson's Sylva (one of the most interesting prose-works of that time) we are indebted for the preservation of the text in III. 1, as we have given it. But the editors, with a strånge perversity, will not have it; and Pope had the temerity to propose substituting in the reply of the third citizen, in III. 2, the altered line,

„Cæsar had never wrong, but with just cause,"

thus making the plebeian a sympathizer with Brutus. The text in III. 1, as we have given it was charged on Shakespeare as a blunder, and Ben Jonson tells us that Shakespeare changed it in consequence. It is a curious example of dulness, that in the only case in which we have contemporary testimony concerning the structure of a passage in Shakespeare, all the editors reject it, and the Cambridge Editors go so far as to charge Jonson with a lapse of memory; and this, too, in the face of the additional facts that the text of the folio is defective, and that Jonson reverts to the matter of the charge against Shakespeare in his Staple of News.

Where then was the blunder? We say it is Jonson's, and his fellow censors': for surely Cæsar may have done violence to the feelings of Metellius (i. e. wronged him) on account of his brother, and yet have been justified in doing so. The public acts of a public man often entail private wrongs, while they are not only expedients of necessity, but concessions to a supreme duty to the state. Not a criminal is executed but some innocent relative is wronged by his execution. The duty of conditioned yields of course to that of unconditioned moral obligation.

With anything but pleasing auguries we bring this somewhat desultory essay to a close. Though wishing to treat our opponents

with all the courtesy prescribed by the laws of arms, we have not been loth to strike in earnest in support and vindication of a literary heritage which is, in our eyes, far too precious to be made the sport of every ingenious guesser whose vanity impels him to turn editor or critic. There are dramatic works enough for such men to try their „prentice hands“ upon, without intruding into that paradise „where angels fear to tread“. For the fashion of this day in dealing with the text of Shakespeare we have no kind of respect, hardly any tolerance. We have yet to learn what right a combination of dulness, ignorance, arrogance and bad taste has to respectful usage; and of such stuff are the later critics of Shakespeare made, with one or two honorable exceptions.

Of the mass of their rubbish we have taken no kind of note in the preceding remarks. In a few select cases we have endeavoured, with such knowledge and ability as we have, to shew how superior is the received text to the readings by which it has been proposed to supersede it: and where we have failed in the performance of our task we have faith enough in that text to take the whole blame on ourselves.

Yet we concede the fact that there are some hideous corruptions in the editions which have reached us from the 16th and 17th centuries; and we therefore welcome every humble, reverent, learned, and genial attempt to remedy those blemishes by conjectural criticism. Of the attempts which are being made we entertain but little hope. We look around us, and amid the band of self-constituted medicines, who sedulously offer us their nostrums, we recognize but few who possess the requirements of criticism. To Messrs. Dyce and Staunton we owe much; but there are critics who have not taken any professional stand in connexion with English Literature, to whom we lie under obligations which have been but scantly acknowledged. In the department of dramatic criticism the Rev. J. C. Halpin stands foremost; and in the no less important department of conjectural criticism Mr. A. E. Brae has few rivals. At the same time we are glad to acknowledge some excellent emendations have been made by Dr. Wellesley of Oxford, and for a few conjectures of extreme ingenuity we are indebted to Mr. Swynfen Jervis, the „S. Verges“ of Notes and Queries.

We at present enjoy advantages which Shakespearians of a past generation sighed for and despaired of. The ancient texts have been reprinted with marvellous accuracy, and may be pru-

chased at a very small outlay. We have almost exhaustive collations in the foot-notes of the Cambridge Edition, and we have the recent editions of Messrs. Dyce, Halliwell and Staunton, along with others of less excellence. With these materials we ought not be long without an editio princeps of the Great Bard; a task we commend to the united energies of the gentlemen we have named.

Ueber einige Shakespeare-Aufführungen in München.

Von

Friedrich Bodenstedt.

Ein eigenthümliches Geschick hat gewollt, dass eine lange Reihe von Jahren hindurch die Shakespeare'schen Tragödien so gut wie verbannt waren von der königlichen Hofbühne zu München, der es überhaupt — seit Dingelstedt's Abgange — an einer künstlerischen Oberleitung fehlte, so dass, mit vorwiegender Rücksicht auf die Kasse, mehr oder weniger munter darauf losgespielt wurde, wie es der Tag eben mit sich brachte. Wenn bei der Zusammenstellung des Repertoire's wirklich ein höher oder tiefer liegender Plan verfolgt wurde, so merkte jedenfalls der intelligentere Theil des Publikums nichts davon, und, kam hin und wieder ein Shakespeare'sches Stück zur Aufführung, so geschah das in einer Art und Weise, die wenig angethan war den Ruhm des Dichters zu mehren.

Es konnte demnach nicht ausbleiben, dass unsere Hofbühne nicht blos auswärts, sondern auch in München selbst, bei der kleinen stillen Gemeinde, welche zuletzt in Sachen der Kunst und des Geschmacks die oberste Instanz bildet, einigermaassen in Misskredit gerieth. Wir haben hier keine Virtuosen von europäischem Namen, deren Triumphwagen, während vielmonatlicher Ferien, von einer Bühne zur andern auf goldenen Rädern rollt, und einen Abglanz ihres eigenen Tagesruhmes auch auf die Bühne zurückwirft, der sie angehören, oder angehörten. Eine Sage meldet, es sei kurz nach

dem Tode des grossen englischen Mimen Garrick ein Kollege des Verstorbenen zu der trauernden Wittwe gekommen und habe zu ihr die geflügelten Worte gesprochen: „Es muss Ihnen doch ein Trost sein, verehrte Frau, dass der theure Verblichene, dessen Ruhm unsterblich ist, auch schon bei Lebzeiten die verständnissinnigste Anerkennung gefunden hat. Ich spreche hier nicht von dem Beifall des grossen Publikums, der oft sehr wenig schmeichelhaft ist, sondern von dem Beifall der wirklichen Kenner. Kein anderer Schauspieler hat, meines Wissens, je das Glück gehabt, in den Journalen so eingehend, so den Nagel auf den Kopf treffend, gewürdigt zu werden, wie Ihr seliger Gemahl. Ich habe die über seine Leistungen geschriebenen Kritiken oft bewundert."

— Ja, das glaub' ich: die hat mein guter David immer selbst besorgt! — entgegnete die trauernde Wittwe....

Solche David's, wenn sie auch keine Garrick's sind, sollen heute selbst in Deutschland vorkommen, allein in München haben wir dergleichen nicht. Unsere Schauspieler müssen Regen und Sonnenschein der Kritik über sich ergehen lassen wie das Geschick es will, und sie können das um so gemüthlicher, als das hiesige Publikum durch Theaterrezensionen weit weniger sich bestimmen lässt als in andern grossen Städten der Fall sein soll. Wir haben an unserer Hofbühne Gäste gesehen, die von den Theaterblättern bis in die Wolken erhoben wurden und doch das Publikum völlig kalt liessen, während eine Fanny Janauschek von denselben Blättern in den Staub gezogen wurde und doch bei jedesmaligem Auftreten das Publikum begeisterte und erwärmte.

Allein solcher Ausnahmserscheinungen zu bedürfen, um das Publikum zu erwärmen und zu begeistern, ist kein feiner Ruhm für eine mit grossen Mitteln ausgestattete Hofbühne, deren Aufgabe es vielmehr sein sollte, alle Gäste — wofern sie nicht auf Engagement spielen, um vorhandene Lücken würdig auszufüllen — überflüssig zu machen.

Der bestimmende Einfluss auf ein Hoftheater geht natürlich vom Hofe selbst aus. Sitzt auf dem Throne ein Herrscher, der seine Freude an den Sprüngen schöner Tänzerinnen hat, so wird das Ballet bevorzugt, das in seiner modernen Gestaltung mit der dramatischen Kunst gar nichts zu thun hat. Wo französischer Geschmack vorherrscht, da stehen die Kameliendamen in Blüthe, nicht blos auf der Bühne, sondern auch im Privatleben. Und so geht's fort durch alle Richtungen. Ein gutes Geschick hat seit einer langen Reihe von Jahren das Münchener Hoftheater vor allen frivolen Aus-

wüchsen bewahrt. Die strenge Zucht und Sitte, welche unter König Max II. am Hofe herrschte, gab auch der Bühne ein Gepräge bürgerlicher Ehrbarkeit, die Gemeines und Zweideutiges nicht aufkommen liess. Indess war der verewigte König kein eifriger Theaterbesucher; er gefiel sich mehr in traulichem Verkehr mit sympathischen Gelehrten und Poeten, und da ihn die herkömmlichen Aufführungen der klassischen Dramen selten befriedigten, so zog er es vor, sich die Hauptscenen aus seinen Lieblingsstücken im engsten Kreise vorlesen zu lassen, um das Schöne ohne störenden Beigeschmack zu geniessen. Wiederholt zwang ihn auch sein fast fortwährendes Kopfleiden, den Winter in einem milderen Klima zuzubringen; den Sommer und Herbst verlebte er ohnehin auf dem Lande und so war denn Sr. Majestät in den letzten Jahren seiner segensreichen Regierung ein anhaltender Theaterbesuch schon durch die Umstände unmöglich gemacht. Die bestehenden Mängel fühlte der feinsinnige Monarch wohl heraus; es wurden auch allerlei Einleitungen zu gründlichen Reformen getroffen, aber die Ausführungen erst durch die lange Abwesenheit und dann durch den jähen Tod des Königs verhindert...

Nach der schweren Trauerzeit wandte sich des jetzt regierenden Königs Majestät dem Theater mit einer Begeisterung zu, die förmlich zündend sowohl auf die Schauspieler wie auf das Publikum wirkte. Dem jugendlichen Monarchen, der als Kronprinz ein sehr zurückgezogenes Leben geführt hatte, erschien die Welt der Bretter als eine Zauberwelt, die mit der ganzen Macht der Neuheit auf seinen schwungvollen Geist und sein noch völlig unverdorbenes Gemüth wirkte. Höchst erfreulich war es dabei, zu gewahren, dass dieser feurige, poetische Drang von vornherein eine durchaus ernste Richtung nahm und sich ausschliesslich dem Höchsten und Gewaltigsten zuwandte, was die dramatische Poesie des Alterthums und der Neuzeit zu bieten hat. Die Tragödien eines Sophokles, Shakespeare, Schiller, an deren Lektüre die Phantasie des Kronprinzen sich in der ländlichen Einsamkeit des Hochgebirges entzündet hatte, wollte der König nun mit jugendlichem Eifer in möglichst schneller Reihenfolge dargestellt sehen. Ein frischer, empfänglicher Geist, eine lebhafte Phantasie ergänzt leicht und gern selbstthätig das unvollkommen Gebotene, steigert aber zugleich das Verlangen nach dem Vollkommenen. So machten die Tragödien Shakespeare's und Schiller's auch in ihrer bühnenmässigen Verstümmelung auf den König einen grossen Eindruck, aber es erschien ihm als Versündigung an der Majestät des Genius, die herkömmlichen Theaterverstümmelungen bestehen zu lassen. Zuerst wurde mit Schiller'schen Dramen der Versuch

gemacht, dieselben ganz so zu geben, wie der Dichter sie geschrieben, wobei sich denn herausstellte, dass ein Don Carlos, ein Wilhelm Tell nahezu sechs Stunden spielte. Wie sich von selbst versteht, wurde über diese Neuerungen viel räsonnirt, und zwar von allen Seiten; man wollte sogar allgemein wissen, Schiller habe sich die vollständige Aufführung seiner grossen Dramen ausdrücklich verbeten in der und der Stelle seiner Abhandlungen über die Bühne; allein man ging doch in's Theater, voll Neugier zu sehen, wie ein solches Monstrum von Darstellung „auf die Menge“ wirken werde. Und, seltsam! wer einmal ein Schiller'sches Drama in ganzer Länge gesehen hatte, verspürte ein unwiderstehliches Gelüsten den Versuch bei einem andern Schiller'schen Drama zu wiederholen, wobei sich denn Jedem die merkwürdige Erfahrung aufdrängte, dass das grosse Haus nie so gefüllt war und in den weiten Räumen nie eine so andächtige Ruhe herrschte, wie bei diesen langathmigen Vorstellungen, welche man nun auch wagen durfte auf Göthe'sche und Shakespeare'sche Dramen anzuwenden.

Man hatte früher behauptet, die klassischen Dramen wollten nicht mehr recht ziehen, das Publikum habe, verwöhnt durch die leichtere Waare unserer Zeit, den Geschmack daran verloren. Als stärkster Beweis für diese Behauptung wurde die Thatsache angeführt, dass sogar bei der festlichen Aufführung des König Lear, die am Abend der grossen Shakespeare-Feier vor ein paar Jahren stattfand, das Theater halb leer geblieben sei. Woher nun der plötzliche Umschwung? Die Frage ist leicht zu beantworten. In klassische Dramen gehen vorwiegend gebildete Leute, welche den Inhalt schon aus der Lektüre mehr oder weniger genau kennen. Diese wollen, wenn sie das Theater besuchen, einen grösseren Genuss haben als ihnen das blosse Lesen der Dichtung bietet. Finden sie sich aber in ihren Erwartungen getäuscht, wird ihnen die Dichtung nicht nur in unbegreiflicher Textverstümmelung, sondern auch noch in mangelhafter Darstellung vorgeführt, welche keine reine Wirkung aufkommen lässt, so ist's ihnen nicht zu verdenken wenn sie das Stück lieber lesen als sehen. Dies war, lange Jahre hindurch, der Fall hier in München. Gerade die eifrigsten Verehrer Shakespeare's besuchten seine Stücke am seltensten, wenn nicht irgend ein berühmter Gast besondere Anziehungskraft übte. Ohne das persönliche Eingreifen des Königs wären die grossen Tragödien Shakespeare's ganz und gar von unserer Bühne verschwunden, unter dem unsinnigen Vorwande, dass das Publikum keinen Geschmack daran finde. Ja, sie waren schon so gut wie verschwunden, denn während acht Jahren

wurde (abgesehen von einem kurzen Gastspiele des Dr. Grunert) keine mehr gegeben, und einige der vornehmsten, wie z. B. Richard III., konnten gar nicht gegeben werden, weil es an Darstellern der Hauptrollen durchaus fehlte. Diesem Mangel wurde zuerst einigermaassen abgeholfen durch das Engagement des Herrn Possart, eines jungen Schauspielers von viel Talent und ernstem Streben, der sich schnell die Gunst des Publikums als Franz Moor in den Räubern und Carlos in Clavigo gewann, worauf er der Rolle Richard's III. ein eingehendes Studium widmete und auch — trotz seiner für Darstellung von Helden wenig vortheilhaften Gestalt — so damit durchschlug, dass jede Wiederholung des Stücks ein zahlreiches und dankbares Publikum versammelte. Ein längeres Gastspiel des Fräulein Janauschek brachte neues Leben in unsere, hinter den Forderungen der Zeit vielfach zurückgebliebenen Bühnenzustände, und wirkte nicht blos erfrischend und anregend auf die Zuschauer, sondern auch auf die Mitspielenden, da Fräulein Janauschek, von ächt künstlerischem Streben beseelt, es verschmähete als Virtuosin auf Kosten der Andern zu glänzen und vielmehr nach Kräften dazu beitrug ein wirksames Zusammenspiel herzustellen. Sie war auch die eigentliche Ursache, dass ich selbst zu der Bühne in ein näheres Verhältniss trat, indem sie mich in ihrem Feuereifer veranlasste, jede Rolle, vom leitenden Gedanken herab bis in die kleinsten Einzelheiten, mit ihr durchzugehen und sie auf Alles aufmerksam zu machen, was mir in ihrer Auffassung den Intentionen des Dichters nicht ganz zu entsprechen schien. Wo unsere Ansichten auseinandergingen, zeigte sie sich so frei von aller kleinlichen Künstlereitelkeit, dass sie selbst Rollen ersten Ranges, in welchen sie schon geglänzt hatte, wesentlich umgestaltete, wenn ich sie durch überzeugende Gründe zu meiner Auffassung bekehrte, wie z. B. die Rolle der Lady Macbeth, wovon später ausführlicher die Rede sein wird. Mir gefiel an der hochbegabten Künstlerin nicht blos ihr rastloses Streben nach Vervollkommnung, sondern auch die gute Art und Weise, in welcher sie über die Mitglieder unserer Bühne urtheilte. Kleine Geister, durch flüchtigen, oft mit klingender Münze erkauften Tagesruhm berauscht, geben sich gern einen Schein von Grösse durch herabwürdigende Beurtheilung ihrer Kunstgenossen; anders der wahre Künstler, welcher weiss, dass sein eigener Werth durch Anerkennung fremden Werthes nicht vermindert wird. Ist es doch auch ein besserer Ruhm, sich unter tüchtigen Menschen auszuzeichnen als unter untüchtigen.

Fräulein Janauschek und die strebsameren Mitglieder unseres

Hoftheaters kamen dem Verlangen des jugendlichen, kunstbegeisterten Monarchen, die klassischen Dramen genau so aufgeführt zu sehen, wie die Dichter sie geschrieben, mit Freuden entgegen, obgleich es grosse Schwierigkeiten dabei zu überwinden gab, denn verstümmelt memorirte Rollen schnell zu ergänzen und Einklang in das Ganze zu bringen, ist schwerer, als es Fernstehenden scheinen mag. Allein der Enthusiasmus von oben wirkte zündend nach allen Seiten hin, und es kamen so einige Vorstellungen zu Stande, die uns wirkliche Festabende bereiteten, wenn auch Manches zu wünschen übrig blieb, nicht blos in Einzelheiten, sondern vornehmlich in der stilvollen Durchführung des Ganzen, welche ohne strenge künstlerische Leitung nicht möglich ist. Dem Könige entging dies am allerwenigsten, denn ein frischer, unbefangener Geist, der sich einsam in die idealischen Gebilde der Dichtkunst eingelebt hat, ist, wenn sie ihm zum Erstenmale verkörpert entgegentreten, mehr geneigt den absoluten Maassstab anzulegen, als ein das Detail und die vorhandenen Mittel genau kennender Beurtheiler. So lehrt auch die Erfahrung, dass ein kunstverständiger Mann, welcher das Theater nur selten besucht, strenger urtheilt als ein täglicher Theaterbesucher, denn die Gewohnheit übt eine abstumpfende Wirkung und söhnt auf die Dauer oft selbst mit dem Unerträglichen aus. Darum hat auch die Kritik ihre volle Berechtigung, welche nicht den absoluten Maassstab anlegt, sondern nach den gegebenen Voraussetzungen urtheilt. Wenn z. B. ein tüchtiger Schauspieler gezwungen ist, Rollen zu übernehmen, welche seiner Natur und Begabung nicht zusagen, für welche aber der rechte Darsteller fehlt, so verdient er Lob nach Maassgabe seines Strebens, die unerfreuliche Aufgabe möglichst befriedigend zu lösen. Hingegen hat ein fremder, oder gelegentlicher Theaterbesucher, dem solche Rollen in der Erinnerung geblieben, wie er sie von besonders dafür begabten Darstellern gesehen, seinerseits vollkommen Recht, über das Surrogat die Achseln zu zucken, da man nicht Jedem zumuthen kann die geheimen Gründe zu erforschen, warum gerade auf der königlichen Hofbühne zu München die wichtigsten Fächer theils ganz unbesetzt, theils nur mangelhaft besetzt sind.

Im Herbst des vorigen Jahres (1865) wurde mir von Sr. Majestät der Auftrag, die Oberleitung bei den Aufführungen der sogenannten klassischen Dramen, von Aeschylos bis Schiller, zu übernehmen, und nach besten Kräften dafür zu sorgen, dass die Dichtungen möglichst unverstümmelt und den Intentionen der Dichter gemäss dargestellt würden. Die grossen Schwierigkeiten der Lösung einer

solchen Aufgabe springen von selbst in die Augen; selbst unter den günstigsten Voraussetzungen und der eifrigsten Mitwirkung aller Betheiligten kann sie nur annähernd gelöst werden. Von diesen Voraussetzungen blieb hier manche zu wünschen übrig; doch wollte ich, in pflichtgemässer Erfüllung des königlichen Auftrags, der mir ganz und gar ohne mein Zuthun geworden war, wenigstens den ernsten Versuch machen, was sich unter den gegebenen Verhältnissen erreichen liesse. Ein halbes Jahr hat genügt mich zu überzeugen, dass sich unter allen Umständen durch ein ernstes, concentrirtes Streben sehr viel erreichen lässt und dass selbst meine schwachen Kräfte genügt haben würden die Münchener Hofbühne binnen wenigen Jahren zu einer Bühne ersten Ranges zu machen, wenn ich die Macht gehabt hätte die vorhandenen Missstände gründlich zu beseitigen, die störenden Gegenströmungen unschädlich zu machen, ein ordentliches Repertoire herzustellen und die Lücken des Personals auszufüllen. Alles das hätte geschehen können, ohne dass der Theaterkasse der geringste Nachtheil daraus erwachsen wäre: sie würde im Gegentheil bedeutend dadurch gewonnen haben, denn es ist ein Missbrauch des Wortes, zu sagen, man spare, wenn man die Ausgaben für das zur Erreichung des Berufszweckes Nothwendige scheut. So wenig ein Glaser spart, wenn er sich scheut den Diamanten zu kaufen, den er zum Schneiden des Glases nöthig hat oder ein Gelehrter die Bücher, die er täglich braucht, so wenig spart ein Theater, wenn es versäumt die zu seinen Zwecken nöthigen Kräfte zu gewinnen. Am wenigsten kann von solchen Spargründen bei der reichdotirten Münchener Hofbühne die Rede sein, wo allein die Ausgaben für Gäste während des Winterhalbjahrs genügt hätten ein halb Dutzend ständiger Mitglieder ersten Ranges für ein ganzes Jahr zu gewinnen. Diese vielen Gastspiele machten auch die Herstellung eines geordneten Repertoires unmöglich, da es den Gästen bequemer war die alten Rollen wieder vorzuführen als neue zu lernen. So geschah es, dass unsere Hofbühne in Novitäten hinter allen anderen mir bekannten Bühnen zurückblieb und ganz und gar die Pflicht verabsäumte, welche ein solches Institut hat, auch die Werke jüngerer Dichter von Belang aufzuführen. Unter etwa vierzig neuen Stücken, die mir während des Winters eingesandt wurden, fanden sich wenigstens vier, deren Aufführung jeder Hofbühne zur Ehre gereicht haben würde; aber trotz meiner warmen Befürwortung ging kein einziges davon über unsere Bretter. Ich erwähne dies nur, um mich gegen frühere Anklagen zu rechtfertigen und künftigen vorzubeugen, als ob **ich** die Schuld an diesen Unter-

lassungsstunden trüge. Eben weil es mir durch Einflüsse, die mit der Kunst gar nichts zu thun haben, unmöglich gemacht wurde den Erwartungen zu entsprechen, welche sich an meinen Namen und meine Stellung knüpften, zog ich es vor diese aufzugeben, um jenen reinzuhalten. Da die mir von Sr. Majestät gestellte Aufgabe sich blos auf die sogenannten klassischen Dramen beschränkte, so konnte man mir mit büreaukratischem Recht sagen, die Stücke der heutigen Poeten zählten noch nicht zu den klassischen, gingen mich also nichts an. Aber auch mit den klassischen Dramen war ich kaum glücklicher. Ich sollte meine Thätigkeit mit Shakespeare's König Johann beginnen: König Johann kam nicht zur Aufführung. Seine Majestät wünschte König Lear in meiner neuen Bearbeitung zu sehen: man fand es schwer die Rollen neu zu lernen und erbat sich Frist bis Ende Februar. Seit Ende Februar ist schon wieder ein halbes Jahr vergangen und der alte Lear hat sich noch nicht auf der Bühne gezeigt, so dass man sagen kann: gegen Theaterintriguen kämpfen selbst Könige vergebens.

Hatte ich auf diese Weise eine Reihe von Wochen in Arbeiten verloren, die dem Theater zu dauerndem Nutzen hätten gereichen können, so war es mir auch bei den meisten anderen Stücken, die, schon früher einstudirt, nach der herkömmlichen Schablone wiederholt wurden, nicht vergönnt wesentlich fördernd einzugreifen, weil die Darstellungen klassischer Stücke so rasch auf einander folgten, dass man sich glücklich schätzen musste von jedem ein paar ordentliche Proben halten zu können, welche gerade genügten die gröbsten Fehler auszumerzen, wovon die Bühnenbearbeitungen bei uns wimmeln. Nur bei zwei Shakespeare'schen Tragödien fand ich einigermaassen Zeit, eine annähernd vollständige und harmonische Darstellung nach eigener Auffassung zu erzielen: bei Othello und Macbeth, deren Vorführung auch vom ganzen Publikum als musterhaft anerkannt wurde. Bevor ich näher auf diese Stücke eingehe, sei es mir gestattet in ein paar Worten die Grundsätze darzulegen, welche, nach meiner Ueberzeugung, befolgt werden müssen, um Shakespeare's Dramen würdig auf deutschen Bühnen darzustellen.

Zunächst und vor Allem muss aus Respekt vor dem Dichter und vor dem Publikum, das von ihm erbaut werden soll, für Herstellung eines gereinigten, wirklich deutschen Textes gesorgt werden. Die meisten der für die hiesige Bühne eingerichteten Texte, welche mir durch die Hände gegangen sind, fand ich mehr oder minder korrumpirt und in einigen dieser „Bearbeitungen“ kamen sogar Sprachschnitzer vor, die man in Norddeutschland

keinem Quartaner verzeihen würde. Für dergleichen giebt's auf einer Hofbühne gar keine Entschuldigung.

Dann muss es bei der Inscenirung der Stücke, und besonders der Shakespeare'schen Tragödien, ein leitender Grundsatz sein, den Text so vollständig zu lassen, als es die Mittel der Bühne irgend erlauben. Je vollständiger eine solche Tragödie gegeben wird, desto mächtiger wird ihre Wirkung sein. Kürzungen und Zusammenziehungen getrennter Scenen sind nur da zu entschuldigen, wo der häufige Dekorationswechsel allzustörend eingreifen würde; Weglassung von Personen nur da, wo es der Bühne an entsprechenden Darstellern fehlt, was auf kleineren und mittleren Bühnen leicht vorkommen kann, auf einer grossen Hofbühne aber nie vorkommen darf. Endlich können, ohne Schaden, solche Scenen gekürzt oder gestrichen werden, welche nicht wesentlich in den Gang der Handlung eingreifen und auf der alten Shakespeare-Bühne, wo das Stück ohne Dekorationswechsel und sonstige Unterbrechungen binnen zwei Stunden abgespielt wurde, nur dazu dienten, die Pausen und Uebergänge unserer Zwischenakte zu ersetzen, wie z. B. die Scene zwischen dem Clown und den Musikanten zu Anfang des dritten Aktes von Othello.

Völlig verwerflich sind dagegen alle Auslassungen und Kürzungen, welche nur vorgenommen werden zu Gunsten eines Virtuosen, der die Hauptrolle spielt, oder gar aus Rücksicht auf Zeitgewinn, um das Stück nicht über die übliche Theaterstunde hinausspielen zu lassen.

Wir haben in München die angenehme Erfahrung gemacht — und man wird sie überall machen, wo Gelegenheit dazu geboten wird — dass das Publikum sehr geduldig und andächtig bis eilf Uhr Nachts und noch länger aushält, wenn ihm eine Shakespeare'sche Tragödie in würdiger Weise vorgeführt wird. Man will lieber etwas Ganzes als etwas Verstümmeltes sehen, und gerade bei der gedrängten, wortkargen, wuchtigen Ausdrucksweise Shakespeare's, der oft in einer kurzen Scene mehr sagt als andere Dichter in einem ganzen Drama, werden Auslassungen so leicht zu Verstümmelungen.

Freilich darf man dem Publikum nicht jeden Abend Stücke bieten, die bis eilf Uhr oder gar bis Mitternacht spielen. Die Darstellung einer Shakespeare'schen Tragödie soll einen Festabend ausfüllen, dessen Wiederholung sich nach dem leicht zu ermittelnden Bedürfniss richtet. Oder man kann durch würdige Vorführung eines Cyklus von innerlich zusammenhängenden Dramen auch eine ganze Festwoche ausfüllen, wie Dingelstedt zur Feier des

Shakespeare-Jubiläums durch die Historien mit glänzendem Erfolge gethan, und wie Aehnliches mit gleichem Erfolge Eduard Devrient in Karlsruhe durchgeführt hat. Bei solchen würdig vorbereiteten Aufführungen, welche den Charakter des Festlichen tragen, wird es nie und nirgends an einem zahlreichen und dankbaren Publikum fehlen; Zuschauer und Schauspieler werden in gleicher Weise dadurch gehoben und begeistert.

Eine Schiller'sche Tragödie mit ihrem reichen rhetorischen Schmuckwerk, ihren schwungvollen Jamben, glänzenden Monologen, zündenden Sentenzen und Schlagworten, erzwingt sich auch bei unzulänglicher Darstellung leichter den Beifall des Publikums als ein Shakespeare'sches Trauerspiel. Die Schauspieler selbst werden schon mehr durch die ihnen vertrautere Sprache des heimischen Dichters, durch seine schlankgebauten, vollaustönenden Verse getragen, und ich hab' es noch nirgends erlebt, dass ein Monolog wie „Durch diese hohle Gasse muss er kommen“ nicht die Mehrzahl der Hände zu klatschender Bewegung fortgerissen hätte, selbst wenn er, statt menschlich gesprochen zu werden, wie ein Aufruf zur Empörung in das Publikum hinausgedonnert wurde.

Unendlich grössere Kunst des Vortrags erfordert der wortkarge, scharf individualisirende Shakespeare'sche Dialog mit seinen oft anakoluthischen Satzbildungen, um den Beifall der Hörer zu gewinnen, zumal schon in den nicht immer gelungenen Uebersetzungen uns Manches fremdartig anmuthet, und Vieles ohne glücklich ergänzendes Geberdenspiel dem Publikum geradezu unverständlich bleibt. Hier bedarf es unter allen Umständen einer sachverständigen, sorgfältigen Leitung und Ueberwachung — wozu die Zeit und Routine eines vielbeschäftigten Regisseurs nicht ausreicht — wenn eine runde, lebendige Vorstellung zu Stande kommen soll. Die einzelnen Schauspieler mögen noch so tüchtig sein: ohne einheitliche Leitung werden sie es nie zu einer stilvollen Darstellung, zu einem wirksamen und harmonischen Zusammenspiel bringen. Wie die Kapelle einen Kapellmeister, so braucht das darstellende Personal einen Dirigenten, der nicht mitspielt sondern blos dirigirt.

Die Grundlage einer guten Vorstellung muss schon in der Leseprobe gelegt werden. Hier sieht man von vornherein leicht, wer seine Rolle falsch auffasst, und wer nicht, und findet bequeme Gelegenheit, sich mit den Darstellern über die Auffassung der Charaktere zu verständigen. Hiernach geht man denn mit jedem Einzelnen unter vier Augen seine Rolle besonders durch, damit sie Alle gründlich vorbereitet und aus Einem Geiste gestimmt auf die

erste Scenenprobe kommen. Hier merkt man nun bald, dass Göthe's „Regeln für Schauspieler", welche das goldene ABC jedes Bühnenmitgliedes bilden sollten, manchen noch völlig unbekannt sind, von Lessing's tiefer eingehenden Bemerkungen über die Kunst der Darstellung und das Verhältniss des Darstellers zum Dichter (in der Hamburger Dramaturgie) gar nicht zu reden. Der Eine gefällt sich darin dem Parterre alle Augenblicke den Rücken zuzukehren, was nie geschehen soll, ausser beim Abgehen, — der Andere spricht zu laut, der Dritte zu leise, der Vierte zu schnell und undeutlich, u. s. f. — Das sind lauter Gewohnheiten, welche nur dem Mangel einer ordentlichen Leitung entspringen und sich durch ein paar freundliche Bemerkungen sehr schnell bannen lassen. Schwieriger ist es, schlechte Gewohnheiten auszurotten, die in Talentlosigkeit wurzeln oder wie breitblätterige Sumpfpflanzen das trübe Wasser verhüllen, auf dem sie schwimmen. Es giebt talentvolle Schauspieler ohne Bildung, wie gebildete Schauspieler ohne Talent; beiden lässt sich nachhelfen; aber Schauspieler ganz ohne Talent und Bildung sind hoffnungslos und sollten auf keiner Bühne geduldet werden. Es wird in unsern Tagen viel über den Verfall der Schauspielkunst geklagt, und mit Recht; besonders hat Oswald Marbach in seinen „Dramaturgischen Blättern"[1]) sehr beherzigenswerthe Worte darüber gesprochen; man irrt aber entschieden, wenn man glaubt, dass es in Deutschland an strebsamen Künstlern fehle, welche Talent und Bildung vereinen. Es fehlt solchen strebsamen, zugleich talentvollen und gebildeten Künstlern, deren ich eine ziemliche Anzahl persönlich kenne, auf den meisten Bühnen nur an Gelegenheit ihre Gaben in würdiger Weise zu entfalten, denn wo nicht durchweg strenge künstlerische Zucht herrscht, vermag der Einzelne selbst bei den löblichsten Bestrebungen wenig. Man kann mit Recht sagen, dass die Bühnenleitungen — abgesehen von einigen rühmlichen Ausnahmen — einen weit grösseren Theil der Schuld an dem Verfall der Schauspielkunst tragen, als die Schauspieler selbst.

Ich habe auf den Proben zu den Shakespeare'schen Tragödien, deren Aufführung ich vorzubereiten hatte, den Schauspielern — vom Ersten bis zum Letzten — keine Bemerkung geschenkt, welche im Interesse der Darstellung zu machen mir nöthig schien, und bin doch immer vortrefflich mit ihnen ausgekommen, weil sie bald merkten, dass es mir nur um die Sache zu thun war, die ihnen

[1]) Leipzig, bei R. Friese. 1866.

am Ende ebenso am Herzen lag wie mir. Gerade die einsichtsvollsten Schauspieler, welche über ihre Rollen am meisten nachgedacht hatten, besprachen sich mit mir darüber am eingehendsten und bequemten gern ihre Auffassung der meinigen an, wenn ich diese als die richtigere überzeugend begründen konnte.

Zum Einstudiren eines Machwerks wie „der Vicomte von Létorières“ (um von den schlechten Stücken, welche unsere Hoftheater verunzieren, nicht gerade das schlechteste zu nennen), wird der allergewöhnlichste Bühnenroutinier sich besser eignen als ich, denn ich würde mich um solche Beiträge zur Entwürdigung der Kunst und der Künstler überhaupt nicht bekümmern. Anders wo es sich um die Darstellung eines Shakespeare'schen Drama's, um die höchsten Aufgaben der Kunst handelt, um die Lösung schwieriger Probleme, über welche die Ansichten der grössten Denker, Dichter und Künstler oft weit auseinander gehen. Wie könnte es verständigen Schauspielern, von welchen nicht Jeder selbst die Summe des über das betreffende Stück vorhandenen Wissens zu ziehen vermag, anders als nützlich und angenehm sein, schnell und auf die bequemste Weise das Wichtigste davon zu erfahren! Selbst der genialste Darsteller eines Hamlet, Macbeth, Othello, Lear u. s. w. kann nur dann zu einer annähernd richtigen Auffassung seiner Rolle gelangen, wenn er auch alle übrigen Charaktere desselben Stücks gründlich studirt hat, denn einer erklärt sich durch den andern, und er wird, wenn er nicht den Urtext und die ganze einschlägige Literatur genau kennt, das Bedürfniss fühlen, sich mit einem sachkundigen Manne zu besprechen, um Aufklärung über dunkle Stellen zu erhalten, oder zu erfahren, wie andere grosse Künstler vor ihm den Charakter dargestellt haben.

Unter den auf die Erklärung der dramatischen Dichtungen Shakespeare's abzielenden Werken ist dasjenige von Gervinus das verbreitetste; man darf annehmen, dass jeder gebildetere Schauspieler es gelesen hat, wenn man auch nicht verlangen kann, dass er überall mit den darin gegebenen Charakteristiken (wie z. B. mit derjenigen Falstaff's) einverstanden sei. Allein es bietet eine Menge zutreffender Bemerkungen und einige Berichtigungen landläufiger Uebersetzungsfehler, welche mehr Aufmerksamkeit verdient hätten als sie gefunden haben. Ich will nur Ein Beispiel anführen. Gervinus sagt in der Zusammenfassung seines Urtheils über Othello: „In der deutschen Uebersetzung bekennt der Mohr am Schlusse, dass er schwer zu erregen sei, aber einmal erregt „„unendlich raste.““ Ein einziger solcher Ausdruck kann diese Rolle

und mit ihr die Wirkung des ganzen Stückes völlig verrücken. Im englischen Originale bekennt sich Othello nur zu einer maasslosen Zerrüttung und er bezeichnet damit nichts Anderes, als jenes wiedergekehrte „„Chaos““ [1]), den Ausdruck eines entsetzlichen inneren Unglücks. Gelangt der Zuschauer durch eine entsprechende Darstellung zu wenigstens so viel Mitleid mit dem Mohren als zu Empörung gegen ihn, so wird er den Tod der Desdemona mehr mit Rührung als mit Erbitterung tragen, und der Sühnungstod Othello's wird ihn versöhnen."

Das hier Gesagte wird jeder denkende Leser unterschreiben, und sollte sich jeder denkende Darsteller des Othello zu Gemüthe führen, um das übliche „Rasen" zu vermeiden. Das „unendlich raste", welches Gervinus mit Recht rügt, findet sich sowohl in der Uebersetzung von Voss, wie in derjenigen von Schlegel-Tieck; im Englischen heisst es einfach *„perplex'd in the extreme."*

Mit noch grösserem Unrecht als man Othello hier „rasen" lässt, hat man ihn zu einem Helden der Eifersucht gemacht; dass selbst Gervinus dieser Auffassung zuneigt, ist um so unerklärlicher, als schon Coleridge das Unhaltbare derselben überzeugend nachgewiesen hat, indem er zeigt, dass die wesentlichen Merkmale der Eifersucht, wie sie sich z. B. in Leontes im Wintermärchen offenbaren, bei dem gläubig liebenden, vertrauensvollen Othello ganz fehlen. Wenn er als ein Opfer der Eifersucht fiele, würde unsere Theilnahme für ihn nicht so innig sein als sie ist, da wir ihn als das Opfer eines ungeheuren Betrugs fallen sehen, eines Betrugs so teuflischer Art und mit so biedermännischer Verstellungskunst ausgeführt, dass sein argloses Gemüth von solcher planvollen Kraftanstrengung eines überlegenen Verstandes im Dienste des Bösen gar keine Ahnung haben konnte. Die Eifersucht entspringt dem eigenen Herzen, setzt eine unruhige Prädisposition, eine tiefwurzelnde Anlage zu Argwohn und Misstrauen voraus, die dem offenen, männlichen Charakter Othello's völlig fremd ist. Er würde Jago nicht glauben, wenn er ihn nicht für seinen wahren Freund und dazu für die verkörperte Ehrlichkeit hielte, und wenn diese seine gute Meinung über den vollendeten Heuchler nicht von Cassio und Desdemona selbst getheilt würde. Nicht umsonst hat der wortkarge

---

[1]) bezieht sich auf die Stelle III. 3, wo Othello ausruft:

Excellent wretch! Perdition catch my soul,
But J do love thee, and when J love thee not,
Chaos is come again.

Dichter „den ehrlichen Jago“ gleichsam zu einer stehenden Redensart seines Stückes gemacht; nicht umsonst hat er ihm männliche, kriegerische Tüchtigkeit eingepflanzt, hinter welcher ein unbefangenes Gemüth Heimtücke und schleichende Bosheit nicht sucht; nicht umsonst lässt er ihn die gewaltigsten Hebel in Bewegung setzen, um Othello's liebendes Vertrauen zu erschüttern. Bei einem von Natur eifersüchtigen Manne wäre das unnöthig gewesen, denn ein solcher hat von vornherein kein Vertrauen. Auch wird ein eifersüchtiger Mann, wenn er sich von der Untreue seiner Geliebten überzeugt hat, oder überzeugt zu haben glaubt, seinen Straf- und Racheakt an ihr im Momente der höchsten Aufregung, in blinder Wuth vollziehen, und nicht nach reifer Ueberlegung, als Hüter seiner Ehre, wie Othello.

Welcher schlauen Combination von trügerischen Einwirkungen, welcher Geistesgegenwart in der planvollen Ausbeutung von Zufälligkeiten, welcher Listen, Ränke und Anschläge bedurfte es von Seiten des erfindungsreichen Jago, um in Othello's gläubiges Herz die Saat des Misstrauens zu streuen und seinen Verdacht auf Cassio zu lenken! Er macht ihn glauben, dass er Cassio's treuer Freund sei, dass er aber seinen Herrn, den Mohren, doch noch mehr liebe als jenen; er schildert ihm die Leichtfertigkeit der Töchter Venedigs und führt einen feinen, scharftreffenden Hieb auf Othello's Eigenliebe durch die — gerade wegen ihrer Grobheit ehrlich scheinende — Bemerkung, Desdemona's Liebe zu ihm sei unnatürlich und lasse auf üppige Gelüste schliessen, die leicht wechselten, so dass sie, zu besserem Urtheil kommend und ihn mit ihren schönen Landsleuten vergleichend, einst ihre Wahl bereuen könnte. Er thut, als wisse er gar nichts von Cassio's früherer Vertrautheit mit Othello's und Desdemona's heimlichem Verhältniss und stellt sich höchst betroffen jetzt davon zu erfahren. Er hat Cassio durch Verlockung zur Trunkenheit und Anhetzung zur Rauferei um sein Amt gebracht, sucht ihn aber bei dem dienstesstrengen Othello mit scheinbarer Freundschaft zu entschuldigen und macht die gütige Desdemona zu seiner eifrigen Fürsprecherin, um den Mohren immer mehr zu reizen, dessen einmal geweckten Argwohn er durch lügenhafte Berichte über Cassio's Verhältniss zu Desdemona auf's Aeusserste spannt. Trotzdem würde es ihm nicht gelungen sein das Vertrauen des Mohren zu erschüttern, wenn er das Gift seiner Verleumdung nicht gerade auf die empfänglichste Stelle geträufelt hätte durch die Worte:

„Als sie Euch nahm, betrog sie ihren Vater,
Und liebte Euren Blick am meisten, als sie
Davor zu zittern und zu bangen schien.“

„Das that sie!“ erwidert Othello erschüttert, als ob jählings ein Abgrund vor ihm klaffte, den ihm bis dahin Blumen verhüllten, und sein Auge trübt sich in demselben Maasse als er glaubt, dass er heller sehe. Desdemona kann betrügen. Das wird ihm jetzt schrecklich klar. Sie hat ihren eigenen Vater betrogen, der ihm selbst beim Abschiede die warnenden Worte zugerufen:

„Merk' auf sie, Mohr, hast Augen Du zu sehn:
Sie trog den Vater, so mag's Dir geschehn!“

Damals entlockten diese Worte dem Mohren die Antwort:

„Auf ihre Treu mein Leben!“

Jetzt aber erhalten sie durch das Echo das Jago ihnen gegeben, plötzlich einen furchtbaren Sinn für ihn. Als Desdemona ihren Vater aus Liebe für Othello hinterging, machte sie ihm dies nur um so werther; anders jetzt, wo er nicht mehr an die Liebe, sondern nur noch an den Betrug denkt. Sie hat ihren Vater betrogen, und kann auch ihren Gatten betrügen. Wie dieser Gedanke sich ihm aufdrängt, ist seine Unbefangenheit verloren und „der ehrliche Jago“ hat gewonnenes Spiel. Es ist deshalb bei der Vorstellung von Wichtigkeit, dass die oben angeführten verhängnissvollen Worte zu wirksamem Ausdruck kommen, weil sie wesentlich dazu beitragen das tragische Schicksal Desdemona's und Othello's zu motiviren, gleichviel ob man mit Vischer annimmt, dass sie nur ein Wink seien, den Jago nachher in seiner Bosheit benutzen kann, oder ob man der herkömmlichen — und wie mir scheint richtigeren — Annahme folgt, Shakespeare habe dadurch eine künftige Nemesis für ein wirkliches Vergehen andeuten wollen. Der Punkt ist zu wichtig, um hier ganz unerörtert bleiben zu können. Vischer sagt: „Darin, dass Desdemona ihren Vater verliess, um dem Mohren zu folgen, liegt gar keine Schuld; der thörichte, zornige Mann verdiente es nicht anders, die Tochterliebe und die Gattenliebe liess sich in diesem Falle nicht vereinigen ...“

Diese Behauptung scheint mir mehr kühn zu sein, als richtig. Verständigen wir uns, indem wir gleich die nächste Folge der That mit dieser zusammenfassen. Eine zärtlich geliebte Tochter bricht das Herz ihres Vaters, indem sie sich heimlich vermählt, ohne auch

nur den Versuch gemacht zu haben seine Zustimmung zu gewinnen. Sie scheidet von dem durch sie schwergekränkten und tiefgebeugten alten Manne, ohne ein freundliches, entschuldigendes Wort für ihn zu finden, ohne um seinen Segen zu flehen. Sie spricht mit ihm, nicht wie ein Kind mit dem Vater, sondern wie ein Advokat, der seine Sache blos mit dem Verstande und nicht mit dem Herzen vertheidigt, oder wie ein Schuldner, der sich mit seinen Gläubigern auseinandersetzt: soviel bekommst Du, soviel gebührt Diesem, und soviel bin ich Jenem schuldig.

Wenn solches Verhalten eines Kindes, einem Vater gegenüber, dessen ganzes Herz an diesem Kinde hängt, keine Schuld in sich schliesst, so muss dieses Wort seine altherkömmliche Bedeutung völlig verloren haben. Ich bin gewiss, dass Shakespeare hier — ähnlich wie in der Exposition zum Lear — in vollem Ernst ein wirkliches Vergehen eines Kindes gegen den Vater zur Darstellung bringen wollte, und dass das Volksgefühl — an welches Vischer in einer andern Stelle selbst als an die letzte Instanz appellirt — hier Desdemona schuldig finden wird. Nicht darin liegt ihr Vergehen, dass sie den Mohren liebt und ihm zu Liebe den Vater verlässt, sondern darin, dass sie bei dem wichtigsten Schritte ihres Lebens auf den Vater gar keine Rücksicht nimmt, und bei der Rechtfertigung ihres hinter seinem Rücken geschlossenen Bundes eine so herbe, kurzangebundene Sprache gegen ihn führt, als ob er ihr die gleichgiltigste Person von der Welt wäre. Sie besteht auf ihrem Recht so kalt und gemessen wie Shylock auf seinem Schein. Wir können uns denken, dass Desdemona es für unmöglich gehalten, die Einwilligung ihres stolzen Vaters zu erlangen, wir können vermuthen, dass Othello, um sich keiner Demüthigung auszusetzen, sie in ihrem schnellgefassten Entschlusse bestärkt habe, die Sache heimlich abzumachen — allein im Texte steht davon nichts, und gerade die Sorgfalt, mit welcher der Dichter jeden aufklärenden Wink, jede Aeusserung darüber vermeidet, offenbart auf das Deutlichste seine Absicht, Desdemona's Mangel an kindlicher Pietät möglichst scharf zu betonen, denn vornehmlich auf die Scenen, in welchen Shakespeare seine Helden einführt und in grossen Zügen ihre Charaktereigenthümlichkeiten zeichnet, ist bei ihm besonderes Gewicht zu legen.

Wir lernen Desdemona kennen als das mit wunderbarer Anmuth und Schönheit ausgestattete, in höchster sittlicher Reinheit erblühte, edle, stolze Kind eines hochgestellten, edlen, stolzen Vaters. Er liebt sie von ganzem Herzen (die Trennung von ihr bricht ihm

das Herz), ist aber ein Mann, der sein Herz nicht auf der Zunge trägt und vor Allem die väterliche Autorität streng zu wahren für seine Pflicht hält, und das Auflehnen dagegen für ein Verbrechen. So scheint ein inniges, vertrautes Verhältniss zwischen den Beiden nicht bestanden zu haben. Aus diesem Mangel, sowie aus dem Umstande, dass Desdemona, ohne die zärtliche Pflege einer Mutter und ohne Geschwister aufgewachsen, früh auf sich selbst angewiesen war, erklärt sich ihre Gleichgiltigkeit gegen das Urtheil der Welt, die entschiedene Selbstständigkeit ihres Charakters und die unbeugsame Entschlossenheit, mit welcher sie bei dem wichtigsten Schritt ihres Lebens nur ihr Herz zu Rathe zieht. In einer Stadt, wo Reichthum und Ueppigkeit in höchster Blüthe stehen, an tüchtigen Männern aber ein solcher Mangel ist, dass man den Oberbefehl im Kriege einem fremden Abenteurer, einem Mohren anvertrauen muss, gewinnt dieser ihr Herz. Sie ist licht und schön wie ein sonniger Maientag, er ist schwarz und hässlich wie eine umwölkte Herbstnacht, und dabei so wenig in Selbsttäuschung über sein abschreckendes Aeussere befangen, dass er gar nicht gewagt haben würde, um Desdemona zu werben, wenn sie ihm nicht selbst entgegen gekommen wäre. Sie hat ihn lieb gewonnen wegen seiner hohen männlichen Eigenschaften, wegen seines edlen, offenen Charakters. Die rührende Geschichte seines gefahrvollen, vielfach unglücklichen Lebens, wie er sie selbst mit unwillkürlich ausschmückender Mohrenphantasie erzählt, hat ihr Mitleid, ihre innigste Theilnahme geweckt; sie sieht sein Antlitz in seinem Gemüth und reicht ihm die Hand als dem würdigsten Manne, den sie kennt. Er, der freundlose, alleinstehende, in Jahren schon vorgerückte, einer verachteten Raçe angehörende Mann, der trotz makelloser Ehrenhaftigkeit und trotz des hohen Ranges und Ansehns, zu welchem er sich durch persönliche Tüchtigkeit emporgeschwungen, doch immer unter den Weissen wie ein Ausgestossener erscheint, den man benutzt, weil man ihn braucht, und den man ehrt, weil man muss, ist überglücklich, zum Erstenmale inniges Verständniss und wahre Liebe zu finden, von den Lippen Desdemona's Vergessenheit des Makels seiner Schwärze, den keine Tugend abwaschen konnte, zu trinken. Die edelsten Motive haben die beiden reinen Herzen zusammengeführt; wir fühlen, dass eines des andern werth ist, und doch können wir uns von vornherein einer unwillkürlich sich aufdrängenden Furcht vor den Folgen dieses Bundes nicht erwehren. Wir sehen die höchste Weiblichkeit in anmuthigster Hülle und die höchste Männlichkeit in abschreckendster Hülle vor uns,

und es ist uns als ob Tag und Nacht zusammenkämen: beide können nicht zusammen bestehen!

Diese Bemerkung scheint von dem vorhin als eigentliches tragisches Motiv des Stückes bezeichneten Ausgangspunkte abzulenken, in Wirklichkeit aber ist sie nur eine Ausstrahlung desselben, die auf ihn, als auf ihre Quelle, zurückweist. Denn was anders als ein banges Vorgefühl, dass solchem ungewöhnlichen, in den Augen des Vaters unnatürlichen Bunde kein Glück für seine Tochter entspriessen könne, bestimmt Brabantio's Abneigung dagegen und bricht ihm das Herz, als er das Geschehene nicht mehr ändern kann? Ein gutes Theil beleidigten Stolzes und zornigen Schmerzes über die Missachtung seiner festbegründet gewähnten väterlichen Autorität mag man mit auf die Rechnung setzen, allein der Hauptgrund wird immer in der Sorge um sein Kind zu suchen sein. Und so lange Familienbande für heilig gelten, wird Desdemona jedem unbefangenen Gemüthe schuldig gegen ihren Vater erscheinen. Ohne die Voraussetzung dieser — von Othello getheilten — Schuld der sonst so liebenswürdigen Heldin würde dem Drama die tragische Weihe fehlen, und würde es zu einem blossen Intriguenstück herabsinken; denn dass ein so abgefeimter, durchtriebener Bösewicht wie Jago das Glück zweier so vortrefflicher Menschen wie Othello und Desdemona zerstört, ohne dabei — gleichviel ob bewusst oder unbewusst — höheren Zwecken zu dienen, kann nur einen peinlich-traurigen, aber keinen tragischen Eindruck machen. Anders, wenn wir die Dinge nehmen, wie sie wirklich sind, wenn wir uns streng an des Dichters eigene Worte halten und Nichts in das Stück hinein-, sondern Alles aus dem Stücke herauserklären. Da wirkt Desdemona's Schicksal tragisch auf uns, weil wir sehen, dass sie es sich selbst, und zugleich damit den Boden bereitet, auf den Jago seine Saat des Unheils säen kann. Aus freiem Entschlusse vertauscht sie den Frieden ihres Vaterhauses mit dem stürmischen Leben, welchem sie als Gattin Othello's entgegensehen muss. Sie ist sich der verhängnissvollen Bedeutung dieses Schrittes klar bewusst, und wird so wenig dazu gezwungen, dass sie vielmehr der ganzen Welt Trotz bietet, um ihn zu thun. Sie bricht das Herz ihres Vaters, um ihrem eigenen Herzen zu folgen. Somit nimmt sie alle Verantwortung und alle Folgen ihrer That auf sich allein. Nach solchem Anfange wird kein gesundes Gefühl einen glücklichen Ausgang erwarten. Nun spinnt sich ihr Schicksal ab von einem verworrenen Knäuel, dessen sich Jago bemächtigt, um ihn noch mehr zu verwirren, so dass er nicht mehr gelöst, nur durch-

schnitten werden kann. Jago's Eingreifen in den Gang der Tragödie ist kein blos äusserliches: er hat Grund Othello zu hassen, der ihm, dem bewährten Krieger, einen jungen Milchbart bei Besetzung eines wichtigen Amtes vorgezogen hat. Dieser begründete Hass in ihm wird verstärkt durch eine seiner plebejischen Natur entspringende neidische Bosheit und Missgunst gegen alles Vornehmere und Höhere. Das Edle, uneigennützig Gute im Charakter Othello's und Desdemona's kennt er wohl, aber achtet er nicht: es gilt ihm für Dummheit, und er selbst wendet seinen auf Kosten des Herzens ausgebildeten, überlegenen Verstand nur an, wo es gilt seinen gemeinen Ehrgeiz und seine Gewinnsucht zu befriedigen, oder um seiner Rachgier zu fröhnen, oder auch aus blosser Freude daran Andere bei der Nase herumzuführen und sich an seiner Ueberlegenheit in Kniffen und Ränken zu weiden, da er unter der Maske des rauhen Biedermannes, die er trägt, beim Gelingen seiner heimtückischen Pläne auf keinen andern Beifall rechnen kann als auf seinen eigenen. Er würde geradezu als der incarnirte Genius des Bösen erscheinen, wenn er nicht selbst häufig das Bedürfniss fühlte seine Nichtswürdigkeiten zu motiviren und ihnen wenigstens einen Schein des Rechtes zu geben. Dass er einigen Grund hat Othello zu hassen, haben wir schon gesehen; dass ihm Cassio ein Dorn im Auge ist, begreift sich; dass er Roderigo ausbeutelt und zum Narren hält, reizt die Zuschauer mehr zum Lachen als zur Theilnahme für den Betrogenen, der in seiner verliebten Dummheit glaubt, die Gunst einer Desdemona um Gold und Juwelen erkaufen zu können; — aber selbst für Jago's teuflisches Intriguiren gegen die gütige, unschuldige Desdemona lassen sich aus seiner gemeinen Natur heraus Gründe genug finden. Er glaubt überhaupt nicht an reine weibliche Hoheit und Würde; er hält Desdemona für so üppig und leichtsinnig wie alle anderen Frauen und ihr Verhältniss zu Cassio erscheint ihm keineswegs so harmlos wie uns. Glaubt er doch auch nicht an die Tugend seiner eigenen Frau, da er den Mohren in Verdacht hat sein Amt bei ihr versehen zu haben. Er möchte dem Mohren dafür ebenfalls in's Gehege kommen und er hält seine auf Desdemona gerichteten Wünsche durchaus nicht für unerfüllbar. Allein diese Wünsche treten zurück gegen seine übrigen Rachepläne, deren bestimmtere Anlage und Durchführung er von der schnellen Benutzung günstiger Zufälligkeiten abhängig machen muss. An diesem gefährlichen Spiel hat er seine Freude, und wie ein Bergsteiger immer kühner wird, je mehr Abgründe und Klüfte er glücklich überspringt, so fühlt sich Jago immer sicherer nach

jedem neuen Erfolge, den ihm seine erfindungsreiche Geistesgegenwart gewinnt, bis er endlich in seiner eigenen Schlinge gefangen wird. Gerade der Dümmste der von ihm Betrogenen, Roderigo, muss der Erste sein, der den Betrug merkt, weil sein Verkehr mit Jago von vornherein so unsauberer Art war, dass unbedingtes Vertrauen dabei nicht aufkommen konnte. Leichter und länger waren Cassio, Desdemona und Othello zu täuschen, weil sie Jago wirklich für einen Ehrenmann und ihren zuverlässigen Freund hielten, und weil ihre edle, arglose Natur gar keine Ahnung hatte von dem sittlichen Abgrunde, der sich unter Jago's biderber Hülle verbarg.

Jago war Desdemona's geborener Feind, denn die Gemeinheit hasst alles Erhabene und sucht es zu sich herabzuziehen, weil sie unfähig ist sich zu ihm emporzuschwingen.

Das Ungewöhnliche, das Hohe und Schöne wird von den Menschen überhaupt nur geduldet, wo es sie durch anbequemende Klugheit zu gewinnen, oder ihnen durch Macht zu imponiren weiss. Sonst trägt es sein tragisches Schicksal in sich. Nach diesem, durch die Erfahrung bestätigten, Satze würde ein so ungewöhnliches Paar wie Othello und Desdemona, dem Weltklugheit und Menschenkenntniss völlig mangelte, ohnehin kein dauerndes Glück auf Erden gefunden haben, selbst wenn Jago ihren Untergang nicht so grausam beschleunigt hätte. Es bestehen zudem Unterschiede in ihren Charakteren, welche auch von innen heraus Konflikte ernster Art erzeugt haben würden, so dass es an Grund zu Zerwürfnissen in keinem Falle gefehlt hätte. Der Dichter musste selbstverständlich für seine Zwecke einen Fall wählen, durch welchen sich vor unsern Augen das Verhängniss folgerichtig und schnell vollzog. Wir sehen nun gleich nach dem ersten Zwiespalt der Liebenden den Riss zwischen ihnen zu einer abgrundtiefen Kluft sich erweitern, statt durch verständnisssinniges Entgegenkommen ausgeglichen zu werden. Durch denselben rücksichtslosen Eigenwillen, durch welchen Desdemona dem Zorne ihres Vaters sich ausgesetzt hatte, aus Liebe zu Othello, trotzt sie jetzt dem Zorne ihres Gatten, aus Freundschaft für Cassio. Statt die günstige Gelegenheit zu benutzen, das durch Jago's Heimtücke erzeugte und durch das verhängnissvolle Taschentuch genährte Misstrauen gründlich zu beseitigen, steift sie sich auf die Erfüllung ihres Anliegens für Cassio und stürmt so unbewusst selbst ihrem Verderben entgegen. Mit wunderbarer Kunst und Herzenskenntniss macht der Dichter gerade die innere Reinheit seiner Helden zur Mitursache ihres Untergangs. Desdemona ist so kindlich unschuldig, dass sie eheliche

Untreue für durchaus unmöglich hält, die rohen Anspielungen darauf gar nicht versteht und am allerwenigsten ahnt, dass man schlimm von ihr denken könne. Daher die Unbefangenheit in ihrem Verkehr mit Cassio und Jago, sowie das völlige Missdeuten des jählings veränderten Benehmens ihres Gemahls, den sie durch ihren hartnäckigen Eifer, ihn mit Cassio auszusöhnen, immer mehr reizen und in seinem Argwohn bestärken muss. Rührend ist es nun, zu sehen, wie die Liebe, die beide zusammengeführt, sich in ihnen immer herrlicher entfaltet, je weiter sie durch ein unglückseliges Schicksal auseinander gerissen werden. Man möchte so leiden wie sie, um so geliebt zu werden! Ein Augenblick solcher Liebe wiegt das längste gewöhnliche Menschenleben auf. Darin liegt das innerlich Versöhnliche dieser in ihrem äusseren Schicksalswalten sonst so herben Tragödie.

Ein Glück, wie er es im Besitze Desdemona's gefunden, hatte der heimatlose, vereinsamte Othello sich nie träumen lassen: von der Höhe dieses Glücks plötzlich herabgerissen zu werden in den Abgrund der Verzweiflung, musste den starken Mann in den Grundfugen seines Baus erschüttern und den späten Sonnenschein seines Herzens in grause Nacht verkehren. Das tragische Ende ergiebt sich von selbst. Kann er Desdemona nicht mehr lieben, so kehrt das Chaos zurück, wie er sich bedeutungsvoll ausdrückt, in diesem Einen Worte Alles erschöpfend, was wir von seinen früheren Gemüthszuständen und Kämpfen zu wissen brauchen:

„Glaubst Du,
Ich würd' ein eifersüchtig Leben führen,
Mit frischem Argwohn stets dem Mondenwechsel
Zu folgen? Nein: der Zweifel und Entschluss
Sind Eins bei mir."

So spricht Othello selbst von sich, ähnlich wie Schiller seinen König Philipp sagen lässt:

„Wenn ich einmal zu fürchten angefangen;
Hab' ich zu fürchten aufgehört."

Und so geht Othello, nachdem er sich von Desdemona's Schuld (die er in seiner Mohrenphantasie gleich tausendfach vergrössert) überzeugt zu haben glaubt, schrecklich in's Gericht mit ihr. Aber sein Schmerz ist himmlisch: er straft wo er liebt. Und als er dann, zuerst durch Emilie, über seinen ungeheuren Irrthum aufgeklärt wird, giebt er sich selbst den Tod, als einem „ehrenvollen

Mörder", der Nichts aus Hass gethan, Alles aus Liebe. Wir sehen ihn scheiden aus einer Welt, die ihm kein Glück mehr bieten kann, und deshalb wirkt sein Tod befreiend für ihn und uns.

Am besten wird die Darstellung des Othello einem Künstler gelingen, der die innere Glut mit äusserer Ruhe und Kälte, dem Resultat strenger Zucht und Selbstbeherrschung, zu vereinigen weiss. Je maassvoller das Ganze aufgefasst wird, desto mächtiger wirken die vereinzelt hervorbrechenden Momente leidenschaftlicher Erregung; aber selbst hier wird der denkende Künstler sich hüten seine ganze Kraft aufzubieten; man muss immer das Gefühl behalten, dass mehr vorhanden ist als ausgegeben wird.

Der Münchener Hofbühne fehlt ein Künstler von der hinreissenden Macht der Leidenschaft, welche zur Darstellung eines Othello, Macbeth, Lear und ähnlicher Charaktere eigentlich nöthig ist. Diese Rollen werden bei uns von Herrn Dahn gespielt, einem sonst sehr begabten und gebildeten Künstler von imposantem Aeussern und durchaus guten Manieren, der als Leicester, Götz, Essex, Capulet, Geist im Hamlet, König Gunther und in vielen anderen Rollen die sein reiches Repertoire umfasst, heute kaum übertroffen werden dürfte. Von Seiten eines so vielbeschäftigten Künstlers erfordert es eine gewisse Selbstüberwindung und eine ungewöhnliche Hingabe an die Sache, wenn er, dem Zwang der Umstände sich fügend, eine sonst ausserhalb seiner Sphäre liegende, höchst schwierige Rolle übernimmt, blos um die Aufführung eines Stückes wie Othello zu ermöglichen. Wenn ich nun sage, dass Herr Dahn seine grosse Aufgabe in durchaus würdiger Weise und mit entschiedenem Beifall, nicht blos des grossen Publikums, sondern auch der Kenner, gelöst hat, so ist damit ein grosses, aber verdientes Lob ausgesprochen. Als ich ihn acht Jahre früher in derselben Rolle sah, war seine Leistung nicht so aus Einem Gusse wie diesesmal, wo er die zu lösende Aufgabe durchaus in das richtige Verhältniss zu seinen Mitteln zu setzen wusste. Gleiches Lob verdient die talentvolle und sehr fleissige Frau Dahn-Hausmann, welche die Desdemona spielte. Den Jago, welchen vor acht Jahren Herr Christen vortrefflich gab, hatte diesmal Herr Possart übernommen, der ebenfalls einen durchschlagenden Erfolg damit erzielte. Der sehr begabte und fleissige junge Künstler ist für diese und ähnliche Rollen wie geschaffen und kann das Höchste darin erreichen, wenn er die ihm besonders bei Wiederholungen drohende Gefahr zu vermeiden weiss, sich auf Kosten des Ganzen in scharf pointirte Einzelheiten zu verlieren. Seine erste Darstellung des Jago auf unserer

Hofbühne war eine musterhafte; bei einer mehrere Monate später stattfindenden Wiederholung des Stücks fand er in einzelnen Momenten noch lauteren Beifall, allein der Gesammteindruck war ein weniger befriedigender. Ueberhaupt machte diese Wiederholung, welche bei wesentlich veränderter Besetzung und sichtbar ohne alle künstlerische Leitung stattfand, einen zerrissenen Eindruck. Unter den neubesetzten Rollen wurde nur die des Cassio, von Herrn Richter, gut gespielt; Othello und Desdemona, von fremden Gästen dargestellt, blieben weit hinter dem Dahn'schen Ehepaare zurück.

Bei der ersten Vorstellung hatte ich besondere Sorgfalt darauf verwendet, den Charakter der auf den meisten Theatern arg vernachlässigten Emilie zu gehöriger Geltung zu bringen. Hier wurde diese Rolle früher von einer älteren Dame in matronenhafter Weise gegeben, während Emilie doch, nach der unzweifelhaften Absicht des Dichters, eine schmucke, frische, kecke, in Worten etwas leichtfertige, aber im Grunde kreuzbrave Frau sein soll, die von der Schlechtigkeit ihres Mannes gar keine Ahnung hat und entschlossen mit ihrem Leben für die Ehre und Unschuld ihrer Herrin eintritt, an der sie mit rührender Liebe hängt. In diesem Sinne gab eine hübsche, jugendliche Darstellerin, Fräulein Rautenberg, diesesmal die Rolle und erzielte damit ihren ersten durchschlagenden Erfolg auf unserer Bühne. —

Auch die anderen Darsteller wirkten nach Kräften zum glücklichen Gelingen des Ganzen mit; besonders ist hier Herr Rohde als Cassio und Herr Niemann als Roderigo hervorzuheben. —

In meinem Berichte über die ebenfalls durchweg gelungene Aufführung des Macbeth kann ich mich kürzer fassen, da ich meine Ansichten über die Hauptcharaktere dieser Tragödie schon im ersten Theile des Jahrbuchs ausgesprochen und begründet habe. Herr Dahn gab den Macbeth, Fräulein Janauschek die Lady, und beide erreichten durch ihr poetisches, wirksam contrastirendes und doch lebendig ineinandergreifendes Spiel eine weitaus grössere und reinere Wirkung als früher bei ihrem Zusammenspiel in denselben Rollen. Dieselben Rollen, dieselben Schauspieler, dieselben Mittel, derselbe Fleiss — denn daran haben es beide nie fehlen lassen —; woher nun der Unterschied, der zugleich reinere und gewaltigere Eindruck dieser Vorstellung im Vergleich zu der früheren? Doch wohl nur daher, dass früher von einer vorhergehenden Verständigung über den Geist des Ganzen und das Verhältniss der Charaktere zu einander nie die Rede war, während diesmal gerade hierauf das Hauptgewicht gelegt wurde. Man kann über die Auf-

fassung der Hauptcharaktere verschiedener Meinung sein, und wie gross die Kluft auch sei, welche die herkömmlichen Auffassungen des Charakters Macbeth's und der Lady von einander trennt: es lässt sich mit der einen wie mit der andern, wenn sie streng durchgeführt wird, ein bedeutender Erfolg erzielen, allein man darf beide nicht mit einander vermengen. Vor einigen Jahren wurde in London die Lady Macbeth auf zwei verschiedenen Bühnen von zwei gefeierten Schauspielerinnen in ganz verschiedener Weise gegeben. Die eine, deren Name mir nicht gleich beifällt, neigte sich mehr der herben, furienhaften Auffassung der Mrs. Pritchard, verstärkt durch Nachahmung einiger traditioneller Glanzmomente der Siddons zu, während die andere, Miss H. Faucit, einer milderen Auffassung folgte, ohne es deshalb an Energie des Ausdrucks und der Handlung an den nöthigen Stellen fehlen zu lassen. Beide Schauspielerinnen boten eine Charakterdarstellung aus Einem Gusse und ernteten reichen Beifall. Der lange, in den Journalen geführte Streit, welche von den beiden Auffassungen die richtigere sei, ist bis heute unentschieden geblieben, wie ein Streit der in verschiedenen Journalen geführt wird, deren jedes es als einen Ehrenpunkt betrachtet bei seiner Meinung zu verharren, immer unentschieden bleiben wird. Darüber aber kann bei verständigen Leuten wohl kein Unterschied der Meinung bestehen, dass die Auffassung des Charakters der Lady Macbeth nothwendig zurückwirken muss auf die Auffassung des Charakters ihres Gemahls. Wenn sie dargestellt wird nach dem Muster der Mrs. Siddons — worauf wir gleich zurückkommen werden — so bildet sie den Mittelpunkt und Hebel der ganzen Tragödie, Macbeth sinkt zu einer blossen Nebenfigur herab und der Dichter hätte besser gethan, sein Stück Lady Macbeth zu nennen. Mrs. Siddons, über deren Darstellung dieses Charakters wir von Scene zu Scene die genauesten Berichte haben (besonders in den Aufzeichnungen Boaden's, Campbell's und Marston's), gab die Rolle in antikem Stile, mit statuenhafter, grandioser Einfachheit, als der fleischgewordene weibliche Genius des Bösen in verführerisch schöner Hülle, stolz, kalt, unbeugsam, aller Reue, allen Regungen des Gewissens unzugänglich. Wenn sie, nach der erhaltenen Kunde von dem Nahen König Duncan's, die Geister anrief sie zu entweiben, so stellte sie mit ihren hochaufgezogenen dunklen Brauen, den grossen, furchtbar blickenden Augen, den erhöheten Schultern und den hohlen Händen ein Bild des Grausens dar, wie (nach Boaden's Ausdruck) die Bühne sonst wohl kein ähnliches getragen. — Sie schien den bösen Geistern mehr als eine Herrscherin zu gebieten,

als sie flehend anzurufen. Dann in der Scene, wo Macbeth zu ihr sagt: „Theuerste Liebe, Duncan

Kommt hier zur Nacht her.

Lady.

Und wann geht er wieder?

Macbeth.

Nach seiner Absicht, morgen.

Lady.

O, den Morgen

Soll nie die Sonne seh'n!"

sprach sie diese Worte mit einem Ausdruck, dass Macbeth förmlich vor ihr zusammenknickte. Den höchsten Grad des Grässlichen erreichte sie in der Scene, wo sie, um ihren schwankenden Mann anzutreiben, ihm sagt, sie würde sich das Kind von der Brust reissen und ihm das Gehirn zerschmettern, wenn sie so geschworen hätte dies zu thun, wie er geschworen den König zu ermorden. „Hier ging sie (sagt Boaden) in Ton und Geberde weit über alles Menschliche hinaus und diese wirklich schöne und anmuthige Schauspielerin gewann es über sich, ein Bild vollkommenster Verworfenheit, gleichsam ein der Hölle entstiegenes Weib darzustellen."

Wenn sie nach der Mordscene, nachdem sie das Gesicht der Kämmerlinge mit Blut beschmiert, die Bühne wieder betrat, spielte um ihre Lippen ein Ausdruck höhnischer Verachtung. Selbst in der Nachtwandlerscene, der Scene ihrer grössten Triumphe, zeigte sie keinen Anflug von Reue und Zerknirschung. „Sie war die leibhaftige Melpomene" sagt Boaden, und Campbell drückt dasselbe mit anderen Worten aus: „Sie war die verkörperte Tragödie."

Lady Macbeth galt, wie bekannt, für die höchste Leistung der grossen Künstlerin, und ich kann mir sehr wohl denken, dass ein so ausnahmsschönes Weib, von so majestätischem Wuchs, so imposantem Auftreten, so hinreissender Gewalt in Wort, Blick, Haltung und Geberde, in dieser Rolle einen mächtigen Eindruck auf das Publikum gemacht hat, allein richtig finden kann ich ihre Auffassung nicht. Ihre Grundanschauung des Charakters der Lady ist falsch, und darum ist Alles falsch, wie das aus den oben angeführten Einzelheiten deutlich genug in die Augen springen dürfte. Sie ist später selbst von dieser Auffassung zurückgekommen; wir wissen aus ihren Aufzeichnungen, dass sie sich später ganz und gar nicht mehr für eine Lady Macbeth geeignet hielt. Sie wollte diese dargestellt sehen als eine zarte, blonde Schönheit, durch Lieb-

lichkeit der Erscheinung bezaubernd, dabei aber von grosser Geisteskraft und Energie:

„Fair as the forms that, wove in Fancy's loom,
Float in light visions round the poet's head.“

„Such a combination only, respectable in energy and strength of mind, and captivating in feminine loveliness, could have composed a charm of such potency as to fascinate the mind of a hero so dauntless...“

Ich habe schon in meinem früheren Aufsatze bemerkt, dass ich das Blonde nicht gerade für nothwendig halte, mich im Uebrigen aber der späteren Auffassung der Mrs. Siddons entschieden zuneige, weil sie durchaus den Worten des Dichters angemessen ist. Es zeugen dafür, ausser der ganzen Charakterentwicklung, die verschiedenen Zärtlichkeitsausdrücke, welche Macbeth gegen die Lady gebraucht, und welche auf keine statuengleiche Erscheinung, auf kein hochmüthiges Mannweib, auf keinen incarnirten Genius des Bösen passen würden. Eine an die Antike erinnernde Erscheinung passt überhaupt nicht in diese durchaus romantischen Geist athmende Tragödie hinein. Hier weht die Luft des schottischen Hochlands, hier haucht die schottische Haide ihre Dünste aus, Hexen, Nebelgebilde, Aberglauben, Sehergabe und himmelverdunkelnde Gewitter erzeugend. In keinem andern Drama hat der Dichter mit so poetischer Anschaulichkeit wie in diesem den Grund und Boden geschildert, aus welchem er seine Gestalten hervorzaubert und die Luft, welche sie athmen, gleichwie um zu zeigen, dass sie nur unter diesen Bedingungen so werden konnten wie sie wurden.

In wenigen Zügen lässt sich das Verhältniss der beiden Hauptcharaktere zu einander darstellen.

Macbeth ist ein gewaltiger Kriegsmann, von hochfliegendem Ehrgeiz und grosser persönlicher Tapferkeit, dabei aber mit einer wundersamen Reizbarkeit der Nerven und einer damit zusammenhängenden, leichtbeweglichen, reichen Phantasie begabt, deren Ausgeburten oft durchzuckt werden von den prophetischen Blitzen des schottischen *second-sight.* Zudem ist er ein vollendeter Egoist, der Alles nur auf sich bezieht, das Glück Anderer mit neidischer Missgunst betrachtet und für fremdes Leid kein Herz hat. Hölle und Erde müssen ihm dienen. Was seine Pläne nicht fördert, was ihrer Ausführung auch nur von Weitem hinderlich zu werden droht, wird erbarmungslos aus dem Wege geschafft. Ohne sittliche Grundlage, ohne wirkliche Achtung vor der Tugend, und doch ruhmsüchtig und voll krankhafter Begier die gute Meinung der Menschen zu gewin-

nen, ist er trotz seiner Tapferkeit ein haltloser, schwankender Charakter, der gern falsch gewinnen möchte ohne falsch zu spielen, aber doch lieber falsch spielt als auf den Gewinn zu verzichten. Er hat keine Furcht Schlechtes zu thun, er hat nur Furcht vor den Folgen, und zwar nur vor der bösen Nachrede der Menschen und der möglichen Bestrafung seiner Missethaten auf Erden. Er selbst sagt, wenn er nur hienieden, in diesem Leben, den Erfolg sichern könnte, so würde er vor dem Schrecklichsten nicht zurückbeben und gern das künftige Leben in die Schanze schlagen. Damit ist der Schlüssel zu seinem Charakter gegeben.

Seine Frau hat, was ihm fehlt, männlich klaren Verstand, rasche Entschlossenheit, festen Willen. Sie kennt und theilt seinen hochfliegenden Ehrgeiz und sie bebt vor dem ungeheuren Verbrechen nicht zurück, das nöthig scheint um ihn zu befriedigen, aber sie geht geradeswegs auf ihr Ziel los. Sie will ihn glücklich sehen und bietet rasch entschlossen rücksichtslos Alles auf, um das zu erreichen, worin er das Glück sieht. Ihre Phantasie plündert die Zukunft nicht, wie die seinige, mit allen möglichen Vorstellungen, um das einmal Gewollte wieder hinauszuschieben und die günstige Gelegenheit zu verpassen; Gefahr sieht sie nur in der Verzögerung. Sie treibt ihn an zu der beschlossenen That, sie fasst ihn bei der schwächsten Seite, indem sie seinen Mannesmuth anzweifelt und sich erbietet die That selbst zu thun. Sie ist bereit sich für sein vermeintes Glück zu opfern, das Aeusserste für ihn zu wagen, aber mit dem Einen glaubt und hat sie auch Alles abgethan, während für ihn die Ermordung Duncan's nur der Ausgangspunkt zu weiteren Gräuelthaten ist. Die Ueberspannung ihrer Kräfte bei der Förderung seines ungeheuren Verbrechens, sowie die bald gewonnene Einsicht, dass er die gehoffte Befriedigung nicht dadurch gefunden, sondern immer weiterstürmt auf seiner blutigen Bahn, bricht ihr Herz und verwirrt ihren Verstand. Nach dem Tode Duncan's ist keine innere Gemeinschaft mehr zwischen Macbeth und der Lady; ihre Gedanken und Gefühle gehen immer weiter auseinander; er wagt nicht einmal ihr seine ferneren Mordpläne mitzutheilen. Sie geht unter in Reue, Zerknirschung und Verzweiflung; er weiss von Reue und Zerknirschung nichts. Nicht ein einziges Wort lässt ihn der Dichter sagen, das darauf hindeutete. Aber jemehr er nach Aussen durch blutige Thaten seine Stellung zu befestigen sucht, desto haltloser wird er in seinem Innern, geängstigt, gepeinigt, ruhelos hin- und hergeschleudert durch die Schreckensbilder seiner immer geschäftigen Phantasie. Die Phantasie ist ihrer Natur nach wie die Quelle dar-

aus sie entspringt; dem gutgearteten Menschen spiegelt sie liebliche Bilder vor, wird ihm zum Trost und zur Freude; einem verdorbenen Herzen, einem verfinsterten Gemüthe wird sie zur entsetzlichsten Folter. Sie bereitet dem blutigen Macbeth grimmere Qualen, als er durch alle Mittel der Gewalt seinen Feinden zu bereiten vermag. Sie ist die unmittelbare Rächerin seiner Sünden, die ihm zuruft: du hast den Schlaf ermordet, den unschuldigen Schlaf, darum wirst du selbst nicht mehr schlafen! Sie führt den Geist Banquo's vor seine Augen, den er vergebens zu bannen sucht durch die heuchlerische Ausflucht: du kannst nicht sagen, ich hab's gethan! Sie lässt ihn die grauenvollsten Blicke in die Zukunft thun, wo er sich freundlos sieht, ruhelos und verachtet. Sie ist die durch das Stück schreitende Nemesis, welche den Sünder schon im Leben straft, denn was für eine Strafe wäre der Tod auf dem Schlachtfelde für einen Helden! Durch seine reizbare, fein angelegte geistige Organisation, durch seine sühnende Phantasie allein wird der blutige Macbeth, der Königsmörder, der herz- und reulose Wüthrich zu einer hochpoetischen, immer auf's Neue fesselnden Figur.

Unbegreiflich ist mir immer die übliche Auffassung gewesen, ihn als einen von Natur edlen Menschen einzuführen, der erst durch die Verlockungen der Hexen und die Anspornungen der Lady zum Verbrecher wird. Im Texte steht nichts dergleichen, man mag die Worte der Hexen — und diese selbst — nehmen wie man will. Bekanntlich sehen einige Ausleger in den Hexen nur die Ausgeburten von Macbeth's Phantasie und in ihren Worten nur den Ausdruck oder Wiederhall seiner Gedanken. In diesem Falle kann von einer ausser ihm wirkenden Verlockung selbstverständlich überhaupt nicht die Rede sein. Oder man nimmt die Hexen als wirkliche, mit prophetischer Kraft begabte Geschöpfe, und auch dann ist nicht abzusehen wodurch sie den „edlen“ Macbeth zum Bösen verlocken. Sie prophezeien ihm blos, dass er einst König sein werde. Glaubt er an diese Prophezeiung, so kann er den Erfolg ruhig abwarten; glaubt er nicht daran — wo liegt die Verlockung zur Ermordung des alten, ihm so gütig gesinnten Duncan? Der Gedanke daran, dem sogleich andere mörderische Gedanken folgen, entspringt lediglich seinem eigenen Haupte.

Doch genug von Macbeth. Ist in Betreff seines Charakters die vorherrschende Auffassung mit den Worten des Dichters schwer in Einklang zu bringen, so dürfte in Bezug auf Macduff kaum ein Zweifel darüber aufkommen, dass der Dichter einen durchaus sittlichen Charakter zeichnen wollte, der im Verlaufe des Stücks an Bedeutung wächst. Von Herrn Possart wurde die Rolle mit fei-

nem Verständniss durchgeführt. Als Lady Macduff that Fräulein Brandt ihr Bestes. Auch die übrigen Rollen wurden sehr gut gegeben: Banquo von Herrn Büttgen, Duncan von Herrn Herz, Malcolm und Rosse von den Herren Rohde und Rüthling, zwei vielversprechenden und sehr fleissigen jungen Künstlern.

Ich beschloss meine Thätigkeit am königlichen Hoftheater — in Bezug auf Shakespeare, wovon, dem Zwecke dieses Buchs gemäss, hier allein die Rede ist — damit, dass ich noch die Leseproben zu Hamlet und zum Sommernachtstraum hielt. In den ersten beiden Aufführungen spielte Herr Possart den Hamlet vortrefflich und ganz in dem Sinne wie ich diesen Charakter in einem grösseren Aufsatze in den Westermann'schen Monatsheften entwickelt habe. Herr Christen, eins der hervorragendsten Mitglieder unserer Bühne, erwarb sich, wie immer, grossen Beifall in der Rolle des recitirenden Schauspielers. Der Geist fand in Herrn Dahn, Laertes in Herrn Rohde einen würdigen Repräsentanten. Ophelia wurde von Frau Dahn-Hausmann gut gespielt. Herr Herz hatte als Polonius glückliche Momente; doch konnte er den Charakter nicht zur vollen Geltung bringen, da ihm die Rolle zu sehr verstümmelt war und sein Vortrag oft der Deutlichkeit ermangelte. Herr Büttgen that als König Claudius sein Bestes, aber die Rolle verlangt einen andern Darsteller. Ganz und gar nicht an ihrem Platze war Fräulein Brandt als Königin.

Am häufigsten und — vielleicht eben deshalb — meist vor halbleerem Hause ging Romeo und Julie im Winterhalbjahr über die Bretter, wobei Julie, mit mehr oder minder Beifall, der Reihe nach von Frau Dahn-Hausmann und zwei Gästen: Frau von Bulyowsky und Fräulein Sänger gegeben wurde. Herr Rohde spielte den Romeo mit Schwung und Feuer; Herr Possart war ein guter Pater Lorenzo; Capulet und Mercutio sind den Herren Dahn und Christen wie auf den Leib geschrieben; auch Fräulein Seebach als Amme und Herr Lang als Bedienter verfehlen ihre Wirkung auf das Publikum nie, und doch nimmt man keinen vollen und reinen Eindruck mit nach Hause, nicht blos weil Gräfin Montague und Graf Paris in der bisherigen Besetzung viel zu wünschen übrig lassen, sondern noch mehr, weil uns das Stück gar zu verstümmelt vorgeführt wird, was auch wohl dazu beiträgt, dass die an und für sich trefflichen Kräfte nicht harmonisch zusammenwirken. Für ein kleineres Theater und geringere Mittel ist diese Bearbeitung sehr geschickt eingerichtet; für unsere grosse Hofbühne reicht sie nicht aus.

Dass man bei den Verhandlungen über Julien's Alter die vierzehnjährige Julia Shakespeare's zu einer achtzehnjährigen macht, wollen wir hier um so weniger tadeln, als wir keine ganz jugendliche Darstellerin der Rolle besitzen; aber dass trotzdem die Amme in ihrem Bericht sagen muss:

> „Eilf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten:
> Und ich entwöhnte se (mein Lebenlang
> Vergess' ich's nicht) just auf denselben Tag..."

klingt doch ein bischen zu komisch. Danach würde die Amme ihre Julie volle sieben Jahre an der Brust gehabt haben! — Uebrigens gehört „Romeo und Julia" zu denjenigen Stücken, die gerade in England am schrecklichsten verarbeitet werden. Wer sich näher darüber unterrichten will, der lese das Kapitel *„Theatrical perversion of Romeo and Juliet"* in George Fletcher's *„Dramatic Studies of Shakespeare"*.

„Das Wintermärchen", in Dingelstedt's Bearbeitung, fand bei jeder Wiederholung ein dankbares Publikum.

Von „der Widerspänstigen Zähmung", die hier in München nach einem Texte gegeben wird, der gründlicher Ausbesserung bedürfte, erwähne ich nur, dass Herr Rüthling darin den Petrucchio zum Erstenmale, und zwar vortrefflich spielte, und dass in der Titelrolle Frau von Bulyowsky viel Beifall fand.

„Viel Lärmen um Nichts" gehörte hier immer zu den am besten gegebenen Lustspielen; jetzt wird in der komischen Gerichtsscene ein bischen zu arg outrirt und improvisirt.

Seit ich Obiges niederschrieb, wurden zwei andere Stücke von Shakespeare: „Wie es Euch gefällt" und „König Johann" auf unserer Hofbühne zum Erstenmal gegeben, „nach der Schlegel'schen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Carl Jenke," wie der Zettel besagte. Das erstere fand viel, das zweite sehr mässigen Beifall. Jenes war im grossen Ganzen geschmackvoll inscenirt und machte in der Darstellung einen guten poetischen Eindruck, dieses liess überall viel zu wünschen übrig.

„Wie es Euch gefällt" wurde mit einer sehr ansprechenden, von Robert von Hornstein eigens dazu componirten Musikbegleitung gegeben, welche den poetischen Eindruck wesentlich erhöhete und besonders die Lieder zu grosser Wirkung brachte.

Die Seele des Lustspiels ist Rosalinde und Frau Dahn-Hausmann war in dieser Rolle in der That die Seele des Stücks. Um

den hochpoetischen Charakter ganz und gar im Sinne des Dichters durchzuführen fehlte ihr nichts als das, was sie nicht geben konnte, nämlich eine etwas grössere Gestalt. Shakespeare lässt sie selbst zu Celien sagen:

„Wär's nicht besser,
Weil ich von mehr doch als gemeinem Wuchs,
Dass ich mich trüge völlig wie ein Mann?"

Ihr würdig zur Seite stand als Orlando Herr Rohde. Sein Ringkampf mit Charles (den Herr Tomschitz sehr gut gab) war von der Regie trefflich so arrangirt, dass man nur die obere Hälfte der Ringer sah. Oliver fand in Herrn Rüthling einen sehr guten Darsteller, der Herzog in Herrn Dahn, Jacques in Herrn Richter, und vor Allen war Herr Christen als Probstein ganz in seinem Elemente. Auch das Spiel der Uebrigen war im Ganzen befriedigend. Was im Einzelnen Anlass zu gerechtem Tadel gab, war nicht die Schuld der Schauspieler, sondern des Bearbeiters und Regisseurs, dessen unfeiner Rothstift den Schäfern gerade das Schönste aus ihrem Dialog gestrichen hatte; auch trugen sie ein Kostüm, welches ganz und gar nicht zu dieser poetischen Schäferwelt passte. Ausserdem möchte ich die Verse, die er selbst in das Stück hineingedichtet hat, um mit handfester Routine dem bühnenunkundigen Shakespeare in der Kunst des Motivirens nachzuhelfen, nicht auf meinem Gewissen haben. Endlich war der Ardennerwald mit seinen vornehmen Bewohnern (der bei Shakespeare den zweiten, in der Bearbeitung den dritten Akt eröffnet) beim Aufrollen des Vorhangs zu sehr nach der Art lebender Bilder mit grünem Hintergrunde arrangirt. Man sah das Gemachte, und der poetische Eindruck ging darüber verloren. Man wunderte sich, dass die wie für photographische Zwecke aufgestellten Figuren plötzlich Sprache und Bewegung gewannen.

Ueberwog in der Inscenirung dieses Lustspiels der gute Eindruck des Ganzen weitaus die einzelnen Mängel, so war dagegen in der Einrichtung und Ausstattung des „König Johann" so ziemlich Alles verfehlt. Nicht blos hatte der Bearbeiter den Text des Dichters auf das Grausamste verstümmelt und verarbeitet, auch die Decorationen waren, obwohl neu, meistens unbefriedigend und gerade für die Hauptmomente der Handlung möglichst unzweckmässig eingerichtet. Ich gehöre wahrlich nicht zu Denen, die auf Decorationen ein übertriebenes Gewicht legen; ich könnte sie ganz entbehren und betrachte sie unter allen Umständen nur als Neben-

sache. Da sie aber einmal eingeführt sind, so sollen sie auch ihrem Zwecke dienen, um den Ort der Handlung möglichst treu zu veranschaulichen. Sie brauchen nicht reich zu sein, sie sollen aber correct sein und einen passenden Rahmen der Handlung bilden. Nach dem Aufwand der Mittel bemisst sich das Ziel, das dadurch erreicht werden kann. Bei kleinen Mitteln stellt man keine grossen Anforderungen; die dürftigsten Andeutungen genügen, wenn sie Richtiges andeuten und wenn Uebereinstimmung im Ganzen ist. Das war bei der Aufführung des „König Johann" nicht der Fall. Die Staatsgemächer waren reicher als sie zu sein brauchten oder sein durften; sie waren aber nicht im Geschmacke der Zeit und des Ortes der Handlung. Ausserdem war im ersten Akte der Thron im Hintergrunde so aufgestellt, dass man zwar den König Johann und seine Mutter *en face*, von den übrigen Mitspielenden aber meist nur den Rücken sah (was überhaupt nie vorkommen darf als beim Abgehen). Diese unzweckmässige Aufstellung wiederholte sich vor den Mauern von Angers, die aussahen wie ein grosser Pappenkasten, gegen welchen die Kanonen ihre eiserne Entrüstung nicht auszuspeien brauchten, da ihn der starke Bastard hätte mit der Hand einreissen können. Es war durchaus nicht nöthig, die Festung in ihrer ganzen Breite im Hintergrunde sich ausspannen zu lassen; eine von der Seite vorspringende Bastei hätte genügt und die Könige vor der Verlegenheit bewahrt während ihrer Unterhaltung mit dem Bürger dem Publikum den Rücken zukehren zu müssen, wodurch auch viel von dem Dialoge verloren ging. Die Schlacht im dritten Akte war so kümmerlich wie möglich arrangirt und wäre besser hinter die Coulissen verlegt worden. Doch genug von solchen Nebensachen, die kaum in Betracht kommen bei den übrigen Mängeln der Darstellung, wozu vor Allem die ganz und gar unzureichende Besetzung der beiden vornehmsten Frauenrollen gehört. Lady Constance und Königin Elinor bilden die treibenden Kräfte des Stücks, dem ohne eine würdige Durchführung dieser beiden Frauencharaktere die Seele fehlt. Und diese Seele fehlte denn auch in der That; Fräulein Brandt und Fräulein Weiss schienen keine Ahnung von der Grösse ihrer Aufgabe zu haben. Im vorigen Winter hätte man in Fräulein Janauschek und Frau Strassmann ein paar Darstellerinnen dieser Rollen gehabt wie man sie so leicht nicht wiederfindet. Damals wurde das Stück nicht gegeben, obgleich es schon längst vorbereitet war; jetzt besitzt unsere Hofbühne keine Schauspielerinnen, welche eine Constance und Elinor auch nur erträglich darzustellen vermöchten, und ohne eine wür-

dige Ausfüllung gerade dieser Rollen das Stück zu geben ist ein entschiedener Missgriff. Die übrigen Rollen waren grösstentheils in guten Händen. Frau Dahn-Hausmann spielte den Arthur vortrefflich; auch muss bemerkt werden, dass das Gemäuer, von welchem sich Arthur herunterstürzt, sehr geschickt arrangirt war. Herr Possart spielte den König Johann mit vollem Verständniss seiner Aufgabe. Für den Bastard ist Herr Dahn, dessen Auffassung nichts zu wünschen übrig liess, nicht mehr jung genug. Der parlamentirende Bürger auf den Mauern von Angers wurde von Herrn Christen vortrefflich gegeben. Herr Richter machte aus der verstümmelten Rolle des Pandulpho, was daraus zu machen war. Auch die Uebrigen spielten mehr oder minder gut. Kurz, an den Darstellern — mit Ausnahme der obengenannten beiden Damen — lag es nicht, dass das Stück zu keiner rechten Wirkung gelangte.

Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Karlsruhe.

Von

Otto Devrient.

Es ist eine Freude, den glücklichen Erfolg eines segensreichen Unternehmens zu berichten.

Ein solches Unternehmen war die Aufführung unseres Shakespeare-Cyclus und von wünschenswerthestem Erfolge gekrönt. Im Theaterjahre 1864 bis 1865, d. h. in zehn Monaten, brachte unsere Bühne zwanzig verschiedene Stücke des britischen Meisters zur Aufführung; nämlich:

„Was Ihr wollt", nach Schlegel;
„Othello", nach Voss;
„Kaufmann von Venedig", nach Schlegel;
„Hamlet", nach Schlegel;
„Die Widerspänstige", nach Deinhardstein;
„Viel Lärmen um Nichts", nach Baudissin;
„Coriolan", nach Dor. Tieck;
„Julius Caesar", nach Schlegel;
„Das Wintermärchen", nach Dingelstedt;
„Der Sturm", nach Schlegel;
„König Johann", nach Schlegel;
„Wie es Euch gefällt", nach Schlegel;
„Der Sommernachtstraum", nach Schlegel;
„Die Comödie der Irrungen", nach Holtei;

„Romeo und Julia", nach Schlegel;
„Richard II.", nach Schlegel;
„Heinrich IV.", Zusammenziehung beider Theile, nach Schlegel;
„Richard III.", nach Schlegel;
„König Lear", nach Voss;
„Macbeth", nach Schiller.

Dazu kommen noch fünf Wiederholungen vom „Kaufmann von Venedig", „Wie es Euch gefällt" und „Romeo", so dass der Cyclus fünf und zwanzig Abende einnahm.

Neu war in diesem Jahre nur: „Wie es Euch gefällt", das auch im folgenden Jahre eine bemerkenswerthe Zugkraft behielt.

Eine chronologische Reihenfolge nach der Entstehung der Werke herzustellen, war um so unmöglicher, als ja in dieser Beziehung noch Alles bisher Muthmassung geblieben ist.

Dagegen wurde in den römischen und englischen Historien die chronologische Folge des Inhalts festgehalten; mit den übrigen Stücken nach dem Bedürfniss des Repertoirs in möglichster Abwechslung von ernster und heiterer Gattung verfahren.

Von welchem unendlichen Vortheil die Shakespeare'schen Stücke für das Bühnen-Repertoir sind, braucht hier nicht erst in Erinnerung gebracht zu werden.

Eine Kunstgenossenschaft, die Shakespeare bei sich heimisch gemacht, hat vor keiner schauspielerischen Schwierigkeit mehr zurückzuschrecken, denn sie hat in den Werken ihres grossen Kunstgenossen den Schlüssel gefunden, der das Verständniss und die Auffassung jeder Stelle erschliessen muss: das einfache Zurückführen auf die Natur.

Dieser Probstein jeder dramatischen Schöpfung wird bei Shakespeare allemal Gold aufweisen; und gleichwie seine auf Natur gegründeten Darstellungen niemals mit dem Schema der gewöhnlichen Bühnen-Routine abgefunden werden können, so wird umgekehrt dem geübten Shakespeare-Darsteller jede auf Bühnengewohnheit gestellte dramatische Schriftstellerei als schale, kunstlose Arbeit erscheinen.

Den gleichen Eindruck muss das Publikum theilen, und sein Geschmack muss mit der Zeit mit dem seiner Künstler Hand in Hand gehend, den Genuss des Trivialen verschmähen.

Es ist eine anerkannte Thatsache, dass Shakespeare, der Schauspieler, seinen Collegen und sich für ihre gemeinschaftliche Bühne seine jetzt so von allen Gebildeten angestaunten Werke ge-

schrieben. Was liegt nun näher, als Gervinus' Satz: „Shakespeare's Werke sollten streng genommen durchaus nur durch Aufführung verständlich gemacht werden; und die Philosophie sollte von seiner Dichtung fern bleiben."

Dennoch ist es unläugbar, dass im Ganzen von Seiten der Gelahrtheit bei weitem mehr in Shakespeare's Werken gesucht und gefunden und viel mehr mit diesen Kindern der Natur experimentirt wird, als von Seiten der Bühne.

Es liegt hierin vielleicht das grösste Lob des Dichters, da das schön Geborene auch unter der mäkelnden Sonde der Wissenschaft Stich hält und die Wissenschaft die Sondirung dieser schönen Geburten des Forschens würdig erachtet; es liegt aber gleichzeitig ein grosser Tadel für die Schauspielkunst in dieser Bemerkung. Wir erfüllen nur eine lang versäumte Pflicht, wenn unsere Bühne den Händen der gelehrten Herren endlich mit Dank ihr lang vernachlässigtes ureigenstes Eigenthum wieder abzunehmen sich bemüht.

Shakespeare schrieb für die Bühne. Die richtig verstandene Darstellung seiner Stücke wird ihn dem Publikum erst zum rechten Verständniss bringen.

Die literarischen Interessen müssen und werden sich von dem Kern der unmittelbaren Wiedergabe des Lebens lösen und des Dichters Plan wird wieder, wie unter seiner Mitwirkung, zur That werden.

In diesem Sinne wurden siebenzehn von den genannten Stücken vom Director Dr. Eduard Devrient für die Bühne bearbeitet.

Vor Allem stellten die Anforderungen der heutigen Bühne, des heutigen Publikums und der Richtung seiner Bildung wie seines Geschmacks andere Bedingungen als unter der Regierung Elisabeth's und Jacob's des Ersten. Wenn also die unmittelbare, lebenswarme und lebenswahre Darstellung die Aufgabe sein soll, so wäre es eine völlig missverstandene Pietät gegen den Dichter, ein ebenso konfuses, als unpraktisches Unternehmen, die nunmehr fortentwickelte Art der Darstellung in die alten Schranken vergangener Jahrhunderte zu fesseln. Und wenn Tieck und Baudissin so dringend darauf bestehen: Shakespeare's Dramen würden ihre volle schauspielerische Wirkung erst wieder gewinnen, wenn man sie vom modernen Coulissenkram befreie und auf der nachgebildeten altenglischen Bühne darstelle, so darf man dagegen nur das Urtheil der Zeitgenossen — ja Shakespeare's eigenes — anführen, die oft genug den unzulänglichen Bühnen-Apparat und die damit verbundenen allzugrossen Missstände bespötteln, beklagen oder zu entschuldigen ver-

suchen. Das Tieck'sche Vorhaben gehörte zu den Experimenten, die kaum die Neugier des trockenen Forschers über die ersten Scenen hinaus befriedigen dürfte, und zu solchem Zwecke ist die Bühne nicht zu missbrauchen.

Eben so wenig aber schien es angethan, durch übertriebenen Decorations- und Costümpomp, durch Einfügung von Ballets und Aufzügen das Auge des Publikums derartig zu beschäftigen, dass das Ohr seine Thätigkeit versäume. In dieser Ausartung sind seltsamer Weise just die Engländer am unbarmherzigsten mit ihrem grössten Dichter umgegangen, und wem das im Druck erschienene Theaterbuch der Kemble'schen Aufführungen Shakespeare's in die Hände fällt, der wird sehen, wie z. B. Romeo und Julia, dessen ganzes Gewicht in der Süssheit der Rede, in den feinen psychologischen Vorgängen, in den springenden Launen der Liebenden u. s. w., kurz in der schauspielerischen Aufgabe beruht, zu einem blossen pomphaften Spektakelstück verwandelt wurde, bei dem man gelegentlich vergessen kann, was für ein Stück eigentlich auf dem Zettel zur Aufführung angekündigt worden war. Ebenso wird man bei Berichten über die heutige Londoner Aufführung des Kaufmann von Venedig immer von der Seufzerbrücke, von dem bunten Treiben auf dem Rialto, von den landenden Gondeln und den lustigen Gruppen der Venetianer rühmen hören, und doch sind gerade die Scenen auf dem Markte, wo Shylock's Innerstes sich uns erschliessen soll, so empfindlicher Natur, dass die kleinste Zerstreuung der Aufmerksamkeit sie stören muss.

Um zwischen beiden Extremen die rechte Mitte zu finden, musste, wie Hamlet den Schauspielern sagt, „das eigene künstlerische Zartgefühl der Meister des Dirigenten sein."

Da eine der allerwesentlichsten Bedingungen für die Bühnenwirkung eines Drama's die richtige Gruppirung und Eintheilung des Stoffes ist, so galt das erste Augenmerk des Bearbeiters einer zweckmässigen Akteintheilung. Der anerkannten Norm der Dreitheiligkeit folgend, suchte er vor Allem Einleitung, Umschwung und Lösung festzustellen, die sodann von selbst die vermittelnden Glieder des zweiten und vierten Aktes im fünfaktigen Drama entstehen liessen.

Bei der sehr mangelhaften, schwankenden Redaktion der Shakespeare-Ausgaben liess sich in dieser Beziehung dem Originale selten folgen. Auch in der s. g. Schlegel-Tieck-Ausgabe sind sehr viele Akt-Eintheilungen für die dramatische Wirkung völlig unbrauchbar.

Die Karlsruher Einrichtung hatte neue Eintheilungen angestrebt: So im „Hamlet“:

Erster Akt. Einleitung. Hamlet empfängt die Mahnung des Geistes. Seiner eigenen fiebernden Stimmung folgend, fällt er auf den Plan des beobachtenden Wahnsinns.

Zweiter Akt. Spiel des Wahnsinns. Zweifel am Geist. Beschliesst die Prüfung durch ein Schauspiel.

Dritter Akt. Gewissheit durch das Schauspiel. Wendung. Gereizte Wuth. Ersticht den Unrechten, den Vater seiner Geliebten.

Vierter Akt. Gestörter Entschluss durch den Schmerz über seine erste Uebereilung. Froh hinwegzumüssen, der That entzogen zu werden. Verrath des Königs. Hamlet's Rettung und Rückkehr. Neue Selbstanklage beim Anblick des muthigen Fortinbras.

Fünfter Akt. Ophelia's Begräbniss. Hamlet gebrochen.

Lösung. Hamlet lässt den Wettkampf über sich ergehen. Im Todeskampfe endlich die verspätete Rachethat.

In gleicher Weise in „Richard II.“:

Erster Akt. Einleitung. Richard's despotische Willkühr und Härte. Verbannung Hereford's. Richard geht in den irischen Krieg.

Zweiter Akt. Verschwörung Northumberland's. Hereford kehrt zurück.

Dritter Akt. Richard kommt aus Irland heim. Sein Heer verlässt ihn. Wendung. Er unterwirft sich dem Vetter Bolingbroke.

Vierter Akt. Richard's Abdankung und Abschied von seinem Weibe. Hereford König.

Fünfter Akt. Aumale's entdeckte Verschwörung beschleunigt Richard's Tod. Lösung.

Und in „Romeo und Julia“:

Erster Akt. Einleitung. Streit der beiden Häuser. Romeo's Tändelei mit Rosalinden macht der ernsten Liebe zu Julia Platz. Ihre Geständnisse.

Zweiter Akt. Romeo's Heiterkeit. Heimliche Trauung in Lorenzo's Zelle.

Dritter Akt. Tybald's Tod. Wendung. Romeo verbannt. Klagen beider Liebenden.

Vierter Akt. Abschied. Julia soll den Paris heirathen. Sie nimmt den Schlaftrunk, den ihr Lorenzo brachte.

Fünfter Akt (wie im Originale). Die tödtlichen Folgen der Uebereilungen.

Lösung. Tod des Romeo und der Julia. Versöhnung der feindlichen Häupter am Grabe der Kinder.

In „Heinrich IV.“:

Erster Akt. Einleitung. Percy vor dem König. Grund der Rebellion. Heinrich und sein Verführer Falstaff.

Zweiter Akt. Liederlichkeit des Prinzen. Percy nimmt Abschied von seinem Weibe. Die Rebellion wächst. Prinz Heinrich an Hof gefordert.

Dritter Akt. Prinz und König Heinrich. Versöhnung. Wendung. Prinz Heinrich auf dem Marsche. Die Rebellen im Lager. Percy der Heisssporn. Falstaff wirbt Rekruten.

Vierter Akt. Schlacht. Prinz Heinrich rettet seinen Vater. Percy's Tod. Sieg der Königlichen.

Fünfter Akt. Warnung an Falstaff. Tod König Heinrich's. Lösung. Prinz Heinrich's erwachte edle Gesinnung. Falstaff's Verbannung. König Heinrich V.

Im „Coriolan“.

Erster Akt. Einleitung. Aufruhr des Volkes. Marcius' Hochmuth. Der antiatische Krieg. Aufidius geschlagen, schwört Rache. Cajus Marcius Coriolanus.

Zweiter Akt. Coriolan soll Consul werden. Er gewinnt die Stimme des Volkes.

Dritter Akt. Aufwiegelung des Volkes durch die Tribunen. Wendung. Coriolan verbannt.

Vierter Akt. Coriolan sucht den Aufidius auf. Noth der Römer. Bittgang der Volumnia. Coriolan gewonnen.

Fünfter Akt. Einzug der Volumnia. Lösung. Mord des Coriolan durch Aufidius.

In „Julius Caesar“:

Erster Akt. Einleitung. Caesar weist die Krone ab. Cassius gewinnt den Brutus.

Zweiter Akt. Die Verschwörungsnacht.

Dritter Akt. Der Tag der Idus. Erste Warnungen durch Calpurnia. Mord auf dem Capitol. Wendung. Die Rede Marc Anton's gewinnt das Volk.

Vierter Akt (wie im Originale). Lagerscenen. Brutus' Kummer. Caesar's Erscheinung.

Fünfter Akt (wie im Originale). Das Heer der Verschwornen geschlagen. Lösung. Brutus fällt bei Philippi. Octavius Caesar.

Mögen diese wenigen Beispiele das System bezeichnen, dem die Karlsruher Bearbeitung folgte.

Es ist hier selbstverständlich nicht möglich, alle Aenderungen, Kürzungen, Ergänzungen und Bemerkungen von der ganzen Zahl der siebenzehn Dramen anzugeben. Ich beschränke mich lediglich auf die Gesichtspunkte, welche die Karlsruher Aufführungen leiteten, und die ja aus kurzen Beispielen erhellen können.

Ein zweites Moment nahm die volle Aufmerksamkeit des Bearbeiters in Anspruch: Die Zusammenziehung der zersplitterten Scenen.

Die lokale Einheit, welche bei dem altenglischen Theater durch den Mangel an wandelbarer bildlicher Darstellung des Schauplatzes entstand, machte den häufigen scheinbaren Wechsel desselben leicht. Wenn ein Zettel das Publikum von Nord nach Süd, von Ost nach West schleudern, bald in Wald, auf offene Haide, in die dumpfe Schenkstube, in den säulengetragenen Palast versetzen, wenn man, wie ein Zeitgenosse spottend sagt, in dem leeren Gerüst bald einen duftigen Garten, bald ein blutrauchendes Schlachtfeld erkennen konnte, so löste die geflügelte Aufmerksamkeit jenes Musterpublikums alle die gewagten Aufgaben spielend, weil seiner Einbildungskraft gar kein Anhalt gegeben wurde, als der durch das Wort bezeichnete Begriff.

Die verwöhnte, müssige Hinnehmung unsers modernen Publikums muss bei dem realen Anhaltspunkt der Dekoration unbedingt auch Stabilität des Ortes, wie der inneren Situationen der Scenen verlangen.

Die häufigen Dekorationswechsel sind, so lästig für die Mechanik der Bühne, so unleidlich und zerstreuend für den Zuschauer. Es galt also, überall für die zersplitterten, hin und her geworfenen Scenen so zu sagen ein neutrales Lokal zu finden, auf dem die Handlungen der einen und der andern Auftritte statt haben können.

Laien haben hierin oft eine Hauptschwierigkeit für die Aufführung gefunden, der geübte Sachverständige findet sehr rasch, dass die Zersplitterung der Situation bei Shakespeare eben reine Formsache seiner Zeit ist, dass bei ihm die Gruppen für den Suchenden schon so bequem daliegen, dass er nur die Fäden aufzunehmen und zu schürzen braucht, um Situationen zu gewinnen, die unserm heutigen, verweilenden Interesse angemessen sind. Es liegt

hierin ein neuer Beweis für Shakespeare's Meisterschaft in der Technik des Drama's.

Dass es dabei vielfach der vermittelnden Worte bedurfte, versteht sich von selbst. Der Bearbeiter kam hierbei am leichtesten in Gefahr, zu viel von dem Seinigen hinzuzugeben. Wo es sein konnte, suchte er aus anderen, etwa gestrichenen Stellen des Dichters selbst die entstehenden Lücken zu füllen. Vornehmlich hütete er sich, inhaltsvolle Sätze, eigene Gedanken einzufügen.

In der besprochenen Weise liessen sich bei unserer Aufführung im „Sommernachtstraum" die Verwandlungen für die Rüpelscenen vermeiden. Die Handwerker erschienen, wie von ihrer Arbeit kommend, im ersten Akte vor dem Palaste, zum Theil auf den Stufen eines Brunnens gelagert, und besprachen ihren Plan. Auch die zweite Scene in der Hütte liess sich in den Wald übertragen. Statt Zettel's Monolog und der darauf folgenden Verwandlung zu Ende des zweiten Aktes, kehrten die furchtsamen Handwerker am frühen Morgen mit frischem Muth in den Wald zurück, um ihren „transportirten" Freund zu suchen, ohne den „das Stück zum Henker ist und nicht vor sich gehen kann." Mit den Worten, mit denen sie den Eintretenden im Originale empfingen, riefen sie den noch in der Laube Schlafenden an.

„Wenn mein Stichwort kommt, ruft mich und ich will antworten," lallte er noch halb im Schlaf und mit Verschmelzung seines Monologs in die nächste Scene deutete er den Neugierigen an, was für „ein äusserst rares Gesicht er gehabt."

In „Was Ihr wollt" spielten die erste Scene des Herzogs, sowie Viola's Landung in einem Walde am Meere. Sebastian's und Antonio's zwei Scenen waren zusammengezogen und spielten am Hafen. Mit Ausschluss der Trinkgelage und der Dunkelhaft Malvolio's liess sich nun der ganze übrige Theil des Lustspieles in einem Garten vor Olivia's Palaste abspielen. Eine Säulenhalle, die sich an den Palast schloss, gab den nothwendigen zweiten Eingang in denselben. In ihr harrte Cesario-Viola vorgelassen zu werden, in ihr belauschten die lustigen Verschworenen hinter den Säulen versteckt den Gecken Malvolio u. s. w., während um einen Gartensitz auf der anderen Seite sich die Scenen der Olivia gruppirten.

In „Coriolan" liess sich der antiatische Krieg auf zwei Dekorationen, vor Corioli und auf offenem Felde, beschränken.

Im „Kaufmann von Venedig" wurden die Werber: Marocco und Arragon sogleich im ersten Akte abgefertigt. Hierdurch blieben die Scenen in Belmont und jene in Venedig gesammelter.

In „Richard II." waren die beiden Streitscenen Hereford's und Norfolk's zusammengezogen. Beide Barone erschienen schon in voller Rüstung vor dem Könige, bereit, ihren Ehrenhandel auszufechten. Der Säulenbogen im Hintergrunde zeigte auf geöffnete Schranken. — Und was der Beispiele mehr sind.

Wie der häufige Wechsel des Schauplatzes, der ja also im Grunde genommen keiner war, im Gebrauche der Shakespeare'schen Zeit seine vollständige Erklärung und Entschuldigung findet, so sind gleichfalls die mannigfachen Rauheiten und Unsauberkeiten einerseits, die nicht seltene Ueberladung mit Wortwitzen, Silbenstechereien und Bilderjagden andererseits ja von ihm selbst oft genug als übler Brauch seiner Zeit gegeisselt worden. Wenn er sich als Kind seines Zeitalters nicht davon völlig frei machen konnte, so erschien es als die echteste Pietät gegen ihn, ihm das für unsere jetzige Gewohnheit Zuviel jener Zeitfärbung bei der Wiedergeburt der Aufführung zu nehmen; denn wenn er bei uns populär wirken soll, wie zu seiner Zeit, so darf unser Publikum sich nicht an Dinge stossen, die nur ein kulturhistorisches, kein dramatisches Interesse haben. Vor Allem an jene Unfläthigkeiten, die sich nicht immer mit den Personen, die sie sprechen, entschuldigen lassen, immer aber mit der derben Gewohnheit seiner Zeit, hängt sich die Schaar der Widersacher. Eine vernünftige Bearbeitung musste beweisen, wie rein der Kern der Shakespeare'schen Dramen sei, der ohne Schaden all jenes Anhangs entbehren kann. Selbstverständlich ist hier nicht von prüden Uebertreibungen die Rede. Denn ein gebildetes Publikum wird weit mehr Anständigkeit damit erweisen, wie es ein anstössiges Wort hinnimmt, als wie es über jeden Anklang einer Zweideutigkeit die Nase rümpft.

So blieben bei der Karlsruher Aufführung Heinrich's IV. die Kärrnerscene, die Scenen der Frau Hurtig und Dortchens u. s. w. aus. Die zotige Gesprächigkeit der Amme war beschränkt, und so fort.

Das Wortspiel schien jedenfalls da zu vermeiden zu sein, wo die gekünstelte Uebersetzung Sinn und Situation beeinträchtigt.

So der Anklang von *kin* und *kind* in Hamlet's erster Rede:

„Mehr als befreundet, weniger als Freund."

Hier schien bei unserer Aufführung die einfache Uebersetzung:

„Mehr als dein Vetter, weniger als dein Sohn,"

die des Oheims Worte absticht, angethaner zu sein.

Aber nicht Ungereimtheiten allein, auch manche angestaunte Schönheit musste die echte Pietät, trotz des bewundernden Mitleidens, opfern.

Die Verwöhntheit unseres Publikums, welchem Shakespeare so vertraut und lieb als möglich zu machen, ja unsere Hauptaufgabe sein musste, verlangte schlechterdings fortdauernd auf das regste gestachelt zu sein; denn während die langweiligsten Romane und Feuilletons verschlungen werden, gestattet man dem Drama keinen Stillstand.

Auch hier hat es Shakespeare dem Bearbeiter leichter gemacht, als irgend ein anderer Dichter, und wo man selbst bei Schiller stets in Verlegenheit bleiben wird, bei nothwendigen Kürzungen das Wichtige vom Entbehrlichen zu unterscheiden, tritt bei Shakespeare der Kern der Reden aus ihrer geistreichen Hülle untrüglich hervor und man hat nur das Bedauern zu überwinden, welches ungern das schön Gesagte, für die Darstellung aber Entbehrliche, aufgiebt.

So nothwendig und heilsam sich einerseits die Kürzungen erwiesen, so versuchte doch die Karlsruher Einrichtung das Zuviel anderer Bearbeitungen in dieser Hinsicht wieder auszugleichen.

Der Charakter des Claudius im Hamlet war von despotischen Darstellern der Titelrolle so zugestutzt worden, dass aus dem gewaltigen Staatsmann, der dem schwachen Neffen, trotz allen Scheltens desselben, nur zu sehr imponirt, in der That nur ein Lappenkönig wurde. Und auch der Charakteristik Hamlet's hatte die Auslassung des Monologes:

„Wie jeder Anlass mich verklagt“ —

und gar der Scene am Grabe Ophelia's die klarsten Deutungen genommen.

Wenn in Coriolan die Gutzkow'sche Bearbeitung, vielleicht nur dem Stimmfond des Darstellers zu Liebe, den ganzen antiatischen Krieg ausliess, so erschienen des Marcius' Andeutungen seiner Thaten, die man nicht gesehen, wie Prahlereien und seine Verachtung der Plebs ganz unbegründet. Endlich ist des Aufidius' Besiegung und Racheschwur für die Wirkung seines zweiten Erscheinens dem schutzsuchenden Coriolan gegenüber unerlässlich.

Noch ein Weiteres schien zu beachten.

Nicht selten finden sich bei Shakespeare Reden, die durch fehlerhafte Kopien oder schon bei der Darstellung aus irgend welchem äusserlichen Grunde von einer Person auf eine andere übergingen.

So glaubte unsere Aufführung von „Was Ihr wollt" die ursprüngliche Intention des Dichters zu treffen, wenn sie das Lied:

„*Come away, come away, death*" —

von Viola selbst dem Herzoge vorsingen liess.

Schon in ihrer ersten Scene sagt sie zum Schiffshauptmann:

„*Thou shalt present me as an eunuch to him (this duke)*
It may be worth thy pains; for I can sing,
And speak to him in many sorts of music" —

Dazu beginnt die Scene mit des Herzogs Aufforderung, die offenbar an Cesario geht:

„*Give me some music* —
Now good Cesario, but that piece of song,
— — *we heard last night;*
— — *Come; but one verse.*"

Die Worte Curio's:

„*He is not here,* — *that should sing it*" — u. s. w.

so wie das ganze gewaltsame Einzwängen des Narren — selbstverständlich nicht Olivia's — machen nur allzusehr den Eindruck eingeschobenen zufälligen Nothbehelfs. Obenein scheidet sie die Prosa und den gezwungenen Humor aus.

Der Vortheil für die Darstellung war unendlich. War doch der Viola Gelegenheit gegeben, die ganze Wehmuth ihrer unerwiderten Neigung ihrem Geliebten gegenüber in dem trüben Liede austönen zu lassen. Der Herzog, durch den Zauber des verkleideten Weibes mächtig ergriffen, verfehlt im Dunkel des Geheimnisses den Gegenstand seiner Liebe und sendet die unbewusst Geliebte (Viola) zu der vermeintlichen Geliebten (Olivia). Erst als der Schleier der Verstellung gelüftet wird, versteht er, wem der Sturm seiner Sehnsucht galt.

Die Scene bildete so gewissermaassen den Wendepunkt des Lustspiels und war von grösster Wirkung. Erst durch diese Aenderung oder Herstellung schien die Tiefe der dichterischen Erfindung zur Geltung gebracht.

Leider machte die Ueberzahl der Figuren in Shakespeare's Dramen, von denen ja, wie bekannt, mehrere von Einer Person gespielt wurden, für unsere modernen Anforderungen die Zusammenschmelzung mehrerer in eine nothwendig; theils des mangeln-

den Personals wegen, vornehmlich aber, um Verwirrungen zu vermeiden. Hier konnte der Bearbeiter nicht immer ohne Gewaltthätigkeit zu Werke gehen, und der Darsteller solcher Flickrollen musste deutlich empfinden, wie scharf Shakespeare selbst Nebenrollen mit wenigen Strichen zu individualisiren verstand.

So schwanden im „Kaufmann von Venedig“ zwei Freunde Antonio's in Einen; im „Caesar“ verschiedene Verschworene in Einige; so entging Rosenkranz im „Hamlet“ dem Wellentode, den Güldenstern sterben musste, um den Osrick zu vertreten, dessen frappante Erscheinung in der trüben Neige des Dramas dem abgestorbenen Hamlet die Aufmerksamkeit des Publikums rauben müsste u. s. w.

Wie in der Akt- und Scenen-Eintheilung oftmals von den englischen Originalen abgewichen werden musste, so konnten auch die verschiedenen Uebersetzungen dem dramatischen Bedürfniss nicht gerecht werden.

In vollem Maasse verdient gewiss Schlegel das Lob der deutschen Wiedergeburt Shakespeare's, das ihm Michael Bernays im vorigen Jahrgange dieses Buches (Seite 396 u. f.) spendet; aber gerade in jenem Lobe drückt sich die Unzulänglichkeit jener Uebersetzung für die Bühne am klarsten aus, indem es sie mit Voss' Wiedergabe des Homer vergleicht. Dieses sich zwischen beide Sprachen stellen und den Geist und die Wendungen des Engländers in die deutsche Bearbeitung übertragen, ist ein Verdienst, das jeder Leser nicht genug anstaunen kann, das aber gerade dem Schauspieler und dem hörenden, nicht lesenden Publikum am übelsten mitspielt. Es steht in der Theaterwelt Deutschlands fest, dass die Unklarheit, Holprigkeit und undramatische Versäumniss des Bühneneffektes der Uebersetzungen, Shakespeare auf den kleineren, spekulirenden Bühnen, zu denen fast alle Stadttheater zu zählen sind, nimmermehr heimisch werden lassen kann.

Von den nicht Schlegel'schen, besonders Dorothea Tieck's grausamen Gedächtniss- und Zungenquälereien ganz abgesehen, bietet auch Schlegel — vornehmlich in den Historien — kaum zu bezwingende Hindernisse und Schwierigkeiten, und nur zu häufig musste ein Bühnenkundiger dem Schauspieler zu Hülfe kommen und den Text dramatisiren.

Selbst in Schlegel's vortrefflicher Hamlet-Uebersetzung fehlt es nicht an Unverständlichkeiten, wie z. B.:

„Er muss dies wissen, denn es zu verstecken,
Brächt' uns mehr Gram, als Hass, die Lieb' entdecken.“

So in „Richard II.“:

„Wuth muss man bekämpfen,
Gieb her sein Pfand! Der Leu macht Pardel zahm.
— Doch färbt er sie nicht um“ —

ward geändert in:

„Gieb her! Der Leu kann Leoparden zähmen!
— Ja, doch er kann ihm nicht die Flecken nehmen“ —

was dem Bilde entsprechender erschien.

Oder statt:

„So schmeichelt denn, wer stirbt, dem, der noch lebt?“

heisst es:

„Der Sterbende will dem Gesunden schmeicheln?“

Hier tritt wieder die Beobachtung ein, wie sehr unser grösster dramatischer Dichter noch immer in den Händen der Gelehrten ruht und wie lediglich die literarischen, nicht die theatralischen Interessen seiner Werke vertreten werden.

Die Uebersetzungen sind schon oben angegeben, denen unsere Aufführungen im Wesentlichen folgten, doch wurden vielfache Textrevisionen vorgenommen, vornehmlich in Lear, Richard II., Heinrich IV., Romeo und Julia, selbst im Hamlet. Die Schiller'sche Bearbeitung des Macbeth, die gerade von Seiten der Literaten so vielfach und mit Recht angegriffen wird, kommt trotz alledem dem schauspielerischen Bedürfniss am allernächsten. Nur die Hexenscenen mussten bei der Karlsruher Einrichtung aus andern Uebersetzungen eingeschoben und manche idealisirte Kraftstelle vom antiken Kothurn in den nordischen Riemschuh umgeschnallt werden.

Es bleibt nun nichts mehr, als über die Darstellung zu berichten. Ihr Augenmerk lief, der ganzen Richtung unserer Bühne gemäss, vor Allem auf ein in allen Theilen vermitteltes Verständniss für das Publikum. Wo Bearbeitung, Inscenirung, belehrendes Urtheil und praktische Anleitung in Einer Hand des Dirigenten ruht, da ist die Hauptaufgabe der Bühne nicht so schwer gelöst: des Dichters Intentionen zu vermitteln. Welchen Vorwurf man auch vielleicht unseren Aufführungen machen darf, die künstlerische Einheit — das Wesen der Shakespeare'schen Dramen, weil sie ebenfalls durch einen praktischen Bühnenleiter geschrieben sind, — muss unsern Aufführungen zugestanden werden.

Es ist eine lächerliche Behauptung: dass die Maxime, vor Allem das Ensemble zur Geltung zu bringen, die Wirkung der Hauptrollen abschwäche, oder gar die freie Entfaltung des künstlerischen Genius hemme.

Nirgends finden wir einen glänzenderen Beleg für die Wichtigkeit des Ensemble, als in Shakespeare. Es muss sich schon beim Durchlesen seiner Dramen zeigen, wie fern es ihm lag, die Nebenfiguren als pure Beihülfen, als leblose Staffage, als seelenlose Plebs für die eigentliche Rollen-Aristokratie abzufertigen. Wir sehen vielmehr, wie jede, auch die kleinste Rolle eine Färbung erhielt und wie jede letzte Nebenfigur noch mit der Liebeswärme des Bühnenpatriarchen geschaffen wurde.

Ebenso klar zeigt es sich aber auch, wie er trotz dieser Achtung vor dem lebenden Wesen, das er gebar, die Gruppirung nie verfehlt und seine Hauptpersonen in den grellbeleuchteten Vordergrund stellt, während die Nebenfiguren im Lokalschatten des Bildes nur flüchtig übertuscht sich zurückhalten müssen.

Eine solche gruppirende Berücksichtigung ist bei der Bühnen-Aufführung schlechterdings nicht zu umgehen, und die Gefahr, dass Haupt- und Nebenfiguren in eine nüchterne Schattenfläche zurückweichen müssten, kann nur falscher Ehrgeiz despotischer Virtuosen oder die mäkelnde Unkenntniss anmaassender Recensenten geltend machen.

Liefern uns denn nicht jene Virtuosen die schreiendsten Gegenproben, indem sie, den Prachtrollen der Shakespeare'schen Dramen zu Liebe, gerade diesen Schöpfer misshandeln?

Man vergleiche nur einmal ein solches Regiebuch eines Virtuosen mit dem Originale des Dichters und man wird sehen, welcher Schaden dem Stücke zugefügt worden, indem man es auf die eine Figur stellte, diese mit allen Gaben des schöpferischen Lebens überhäufte und den übrigen Menschen des Stückes die Seele nahm; ja, man kann oft noch von Glück sagen, wenn die Aermsten bei solchen Kuren noch mit ganzem Leibe davon kommen.

Der Karlsruher Shakespeare-Cyclus war gewissermaassen das Zeugniss der Reife nach zwölfjährigem Bemühen, den grössten dramatischen Dichter bei einem Publikum heimisch zu machen, das ihn vor jener Zeit kaum aus den allervereinzeltesten Proben kannte und dessen Geschmack sich anfangs gegen jede ernste Aufgabe anstemmte. Mag es der Kunstanstalt, mag es dem Publikum zum Ruhme gereichen, dass der Antheil des letzteren bei jenen fünf und zwanzig Abenden sich als der glänzendste auswies und dass die

Dramen des Briten fast einen bedeutenderen Zulauf fanden, als ein ähnlicher Cyclus der deutschen Classiker, der in diesem verflossenen Theaterjahre gespielt wurde.

Mag vor Allem jener echte Beschützer der Kunst sich den schönen Lorbeer dieses Sieges auf's Haupt drücken, der in Zeiten, wo fast allgemein die Bühne nur leichte Vergnügungen bietet, den schwer ernsten Bestrebungen seines Theaters den unwandelbaren Schutz fürstlicher Huld bewahrte.

Ludwig Devrient als König Lear.

Von

Hermann Ulrici.

Ludwig Devrient war nach dem Urtheil des grossen Publikums wie der Kenner und Kritiker einer der ausgezeichnetsten Shakespeare-Darsteller der neueren Zeit, zwar nicht aller Shakespeare'scher Heldenrollen, — zum Macbeth, Othello, Coriolan fehlte ihm die Leibeskraft und Leibesstatur, — aber den Lear, Richard III., Mercutio, Jago, Hubert, Shylock, Falstaff hat er bis zum Ende seiner künstlerischen Laufbahn gespielt. Ich erinnere mich seiner von der Berliner Bühne her, also aus der spätern Zeit seines Lebens, sehr deutlich, der überaus hageren Gestalt von mittlerer Grösse, des geistreichen Gesichts mit der gebogenen, scharf zugespitzten Nase, dem feingeschnittenen Munde und den grossen feurigen Augen, der eigenthümlichen Beweglichkeit des Körpers, der langen, mageren, aber so ausdrucksvollen Hände. Diese Hände und die mächtigen Augen, verbunden mit einem entsprechenden Mienenspiel, waren ihm die Hauptmittel, ja fast die alleinigen Mittel der Darstellung. Durch Haltung und Stellung des Körpers konnte er nicht imponiren, denn er besass keine imposante Körperlichkeit; durch Kraft und Fülle der Stimme konnte er keine Wirkung erzielen, denn er besass keine wohlklingende, metallreiche Stimme, der Ton derselben, obwohl mannichfaltiger Modulation fähig, hatte vielmehr stets etwas Scharfes und schlug daher, zu stark angeschaut, leicht in das

Schneidende, Gellende, Kreischende um; und heftige, unmässige gewaltsame Bewegungen des Rumpfes wie der Arme und Beine brauchte er nie, wo sie nicht schlechthin nothwendig waren, — ohne Zweifel eingedenk der goldenen Regeln, welche Hamlet den Schauspielern ertheilt. So blieben ihm nur diejenigen Organe des Leibes zur Benutzung übrig, die gleichsam in unmittelbarster Beziehung zur Seele und dem seelischen Leben stehen. Daher war sein Spiel ebenso sehr eine Vergeistigung des leiblichen als eine Verleiblichung des geistigen Ausdrucks: auf diesem Uebergewicht, dieser Macht und Herrschaft des Seelischen, Geistigen über das Sinnliche der Erscheinung beruhte vornehmlich der eigenthümliche Zauber seiner künstlerischen Produktion.

Eine seiner ausgezeichnetsten Leistungen war deshalb die Darstellung des Lear, — eine Rolle, in welcher das höchste Gewicht des tragischen Leidens einem so geringen Maasse des Handelns und des Widerstandes wie in keinem andern Drama gegenübersteht, in welcher Alles darauf ankommt, dieses Leiden, diesen tiefen, erschütternden, zerrüttenden Seelenschmerz, dem der König erliegt, zum vollen Ausdruck zu bringen. Ich hebe indess diese Rolle auch darum besonders hervor, weil ich an die Betrachtung derselben einige Bemerkungen über die so vielfach angefochtene erste Scene des ersten Akts — die Exposition des Stücks — anknüpfen möchte, welche mir die Vergleichung von Devrient's Spiel mit dem anderer berühmter Darsteller an die Hand gegeben hat. Soviel ich mich erinnere, zeigte Devrient bei seinem ersten Auftreten in der angeführten Scene keine Spur von Trübsinn, von finsterer Laune, von schroffem, despotischem Wesen; mit dem Ausdruck königlicher Würde und Machtvollkommenheit paarte sich vielmehr ein Zug der Milde, der Befriedigung, der Heiterkeit. In der That muss ja dem Charakter des Königs ursprünglich ein heiteres Element, eine Neigung zu Scherz und Lust angehört haben; das ergiebt sich zur Evidenz aus seinem Verhältniss zum Narren, den er offenbar fast ebenso sehr liebt wie dieser ihn. In dieser Stimmung froh, sich der Last der Regierung entledigen zu können, ohne Ahnung der furchtbaren Zukunft, die ihm droht, schickt er sich an, den Akt zu vollziehen, der so verhängnissvoll für ihn werden sollte. Der Entschluss, der Krone zu entsagen und das Reich unter seine drei Töchter zu theilen, steht längst bei ihm fest. Das geht zur Evidenz hervor aus den ersten Worten, mit denen das Stück eröffnet wird und denen Shakespeare gewiss nicht ohne Absicht die so bedeutsame Stellung an der Spitze des Ganzen gegeben hat.

Denn auf die Bemerkung Kent's: „Ich dachte, der König hätte den Herzog von Albanien lieber als den von Cornwall“, erwidert Gloster: „So schien es uns immer; allein jetzt, bei der Theilung des Königreichs, zeigt sich's nicht, welchen der Herzöge er am meisten schätzt; denn die Theile sind so gleichmässig abgewogen, dass auch die schärfste Prüfung keine Bevorzugung des einen vor dem andern entdecken kann.“ Die Theilung war mithin bereits vollzogen, es war bereits bestimmt und genau abgemessen, was und wie viel jede der drei Töchter erhalten solle. Dies bestätigt der König ausdrücklich, fast wiederum mit den ersten Worten, die er spricht, wenn er sich die Landkarte geben lässt, auf welcher die Gränzen des jeder Tochter bestimmten Gebietes bereits eingezeichnet sind, und wenn er mit dem Blick auf sie erklärt: „Wisst, dass in drei Theile wir unser Königreich getheilt“ *(Know we have divided in three our kingdom).* Er fügt hinzu: *„We have this hour a constant will to publish, our daughters' several dowers“* etc. Die Theilung war also sein fester Wille, sein längst gefasster und festgehaltener Entschluss, den er wahrscheinlich nur darum als constant ausdrücklich bezeichnet, um anzudeuten, dass trotz der Einreden und Bedenken, die dagegen erhoben worden oder sich erheben lassen, er unerschütterlich dabei verharre. Es war mithin nur seine Absicht „in dieser Stunde“ den längst feststehenden Entschluss auszuführen, die längst abgetheilten Gebiete des Reichs seinen Töchtern und Schwiegersöhnen zu übergeben, — keineswegs erst jetzt jeder Tochter zuzumessen, was sie nach dem Maasse ihrer Liebe oder vielmehr ihrer blossen Liebesbetheuerungen verdienen werde. Dass man dennoch allgemein diese — allerdings fast „kindisch“ zu nennende — Intention dem König gegeben, hat seinen alleinigen Grund in der Aufforderung, mit der er plötzlich an seine Töchter sich wendet:

„Sagt mir, meine Töchter,
(Da wir uns nun der Macht, des Landbesitzes,
Der Sorge für den Staat begeben wollen),
Sagt, welche von Euch uns am meisten liebt,
Damit wir unsre reichsten Gaben spenden,
Wo die Natur mit dem Verdienst wetteifert.“

Allein diese Aufforderung und insbesondere die letzten Worte können offenbar nicht ernst gemeint sein. Denn abgesehen davon, dass sie den oben angeführten Thatsachen widersprechen, steht auch Lear's eignes Verfahren in offnem Widerspruch mit ihnen.

Denn unmittelbar nachdem Goneril gesprochen, bevor Regan und Cordelia sich geäussert und den Stärkegrad ihrer Liebe — der doch den Maassstab für die Vertheilung der „Gaben“ bilden soll — bezeichnet haben, erklärt er auf Goneril's Rede: „All dies Gebiet von diesem Strich bis hier, Mit schatt'gen Wäldern etc. vermach' ich Dir.“ Und ebenso erhält Regan, ohne Rücksicht auf ihre die Schwester noch überbietende Liebeserklärung, das ihr beschiedene Theil, noch ehe Cordelia ein Wort gesagt hat. — Offenbar also war die ganze Aufforderung nur ein plötzlicher Einfall, auf den Lear kam und den er ausführte, um die Zeit auszufüllen, bis die Fürsten von Burgund und Frankreich, nach denen er Gloster ausgesendet hatte, eintreten würden. Das innere Motiv des Einfalls war wohl der Wunsch, durch die öffentliche Versicherung der Töchter von ihrer Liebe und Pietät sich zu vergewissern, dass seine Thronentsagung keine Gefahr für ihn berge. Die Worte aber: „Damit wir unsre reichsten Gaben spenden etc.“ fügte er wohl nur in ironischem Sinn hinzu, mit lächelndem Munde, um das gerade Gegentheil anzudeuten und seiner Ueberzeugung — die er ohne Zweifel hegte — Ausdruck zu leihen, dass alle seine Töchter ihm gleich sehr in Liebe und Verehrung ergeben seien. Um so mehr überrascht ihn daher der strenge, schroffe Ernst, mit dem Cordelia — indignirt über das Benehmen ihrer Schwestern, welche die Gelegenheit begierig ergreifen, um ihre heuchlerische Liebe in ungemessenen Ausdrücken zur Schau zu stellen, — ihrerseits die Sache auffasst. Erstaunt bittet er sie, noch einmal zu sprechen, ihre Rede zu bessern, und erst als sie ihm erklärt, dass, wenn sie sich vermähle, ihr Gatte die Hälfte ihrer Liebe und ihrer Pflicht mit sich, nehmen werde (als ob die Liebe zum Vater und die Liebe zum Gatten sich gegenseitig ausschlössen!), da überkommt ihn die Heftigkeit seines cholerischen Temperaments, und bewältigt vom aufbrausenden Zorn — den er, wie Goneril später bemerkt, auch in seinen besseren kräftigeren Jahren nie zu zügeln gewusst, — enterbt und verstösst er Cordelia, und ladet damit den Schein auf sich, als sei er von Anfang an ernstlich gemeint gewesen, je nach der Erklärung seiner Töchter seine „Gaben“ zu vertheilen. (Das Motiv dieses Zorns wie der letzte Grund seiner Aufforderung an die Töchter ist allerdings der falsche Begriff, den er vom Wesen der Liebe hegt. Aber dieser ihm selbst unbewusste Grund steht in keinem Zusammenhang mit der Frage, um die es sich hier handelt.)

Ich kann nicht mit Bestimmtheit behaupten, dass Ludwig

Devrient die Scene in demselben Sinn verstanden oder sie diesem Sinne gemäss gespielt habe; ich bin nicht sicher, ob nicht die dargelegte Auffassung derselben, die mir selbst erst weit später aufgegangen, sich in meine Erinnerung eingemischt und das schon verblasste Bild von Devrient's Darstellung alterirt habe. Nur dessen glaube ich mich bestimmt zu entsinnen, dass Devrient, wie schon bemerkt, den Anfang der Scene mit dem Ausdruck freundlicher, heiterer Gemüthsstimmung spielte und das plötzliche unvermittelte Umschlagen derselben in's Gegentheil, das plötzliche Auflodern des Zorns, wie es gerade diesem Affekte eigenthümlich ist, stark markirte.

Deutlicher und mit völliger Bestimmtheit dagegen erinnere ich mich eines andern Punktes, in dem Devrient's Darstellung von der mancher neuerer berühmter Schauspieler entschieden abwich und den ich noch zur Sprache bringen möchte. Die Momente hervorzuheben, von denen die Geisteszerrüttung Lear's ausgeht und um sich greifend immer tieferen Schatten in seine Seele wirft, und dann den ausgebrochenen Wahnsinn selbst in voller erschütternder Wahrheit zur Darstellung zu bringen, wird mit Recht für die Hauptaufgabe des Schauspielers erachtet, der es wagt den Lear zu spielen. Von diesen Scenen, wenn sie gelingen, darf er auch die grösste Wirkung, den höchsten Beifall für sein Spiel erwarten. Darin liegt für den Schauspieler ein verführerischer Anlass, die Farben zu stark aufzutragen und nicht nur die Gewalt der Affekte, denen die Geisteskraft des Königs allgemach erliegt, zu übertreiben, sondern auch den Wahnsinn in recht handgreiflicher Weise durch grimmassirendes Mienenspiel, Verrenkungen des Körpers, seltsame, unnatürliche Stellungen und Bewegungen zum Ausdruck zu bringen. Allein eine solche Versinnlichung des Wahnsinns ist selbst durchaus unnatürlich, unwahr, und kann nur auf Denjenigen Eindruck machen, der nie einen Wahnsinnigen gesehen hat. Der Wahnsinn geht zwar nicht selten in mehr oder minder anhaltende Tobsucht über und die Tobsucht äussert sich allerdings in den heftigsten, oft sehr ungewöhnlichen Bewegungen; aber die Tobsucht lässt sich nicht auf die Bühne bringen, weil ihre Darstellung absolut unpoetisch und undramatisch wäre. Lear zeigt daher keine Spur von ihr. Lear erscheint vielmehr nur wahnsinnig, und der Wahnsinnige unterscheidet sich äusserlich in Bezug auf Haltung, Bewegung, Gebehrde in nichts vom geistig gesunden Menschen. Abgesehen von Wort und Handlung, d. h. abgesehen von den Gedanken, Meinungen, Ueberzeugungen (der s. g. fixen Ideen), die seinen Vorstellungskreis

beherrschen und seinen Willen bestimmen, giebt sich der Wahnsinn ausschliesslich oder doch vorzugsweise nur im Auge, in einem eigenthümlich starken, düstern, gleichsam mehr nach innen als nach aussen gekehrten Blicke kund. L. Devrient's Darstellung der Wahnsinnsscenen zeigte daher durchaus nichts von unnatürlichen oder aussergewöhnlichen Bewegungen; er spielte die Scenen fast nur mit den Augen, und unterstützte den Ausdruck des Blicks nur durch ein entsprechendes Mienenspiel und durch eigenthümlich bedeutsame Finger- und Handbewegungen. Dass er mit so einfachen Mitteln doch eine so grosse Wirkung erreichte, verdankte er allerdings wohl dem Umstande, dass er von Natur ein grosses, hervortretendes Augenpaar besass; Jedem, dem diese Gabe versagt ist, wird es schwer, wenn nicht unmöglich fallen, gleich glänzende Erfolge zu erringen. Aber daraus folgt nur, dass ein Solcher entweder auf die Darstellung des Lear ganz verzichten oder mit einer geringern Wirkung seines Spiels sich begnügen muss; die Rolle bietet neben den Wahnsinnsscenen noch Stellen genug dar, in denen die Meisterschaft des Künstlers sich bewähren kann und wenn sie sich zeigt, auch nicht ermangeln wird, die ersehnten Beifallszeichen dem Publikum zu entlocken. Jedenfalls darf kein Künstler, der sich den Anspruch auf diesen Namen bewahren will, jemals auf die Unkunde des Publikums spekuliren und durch eine unwahre Darstellung Effekte erzielen wollen, welche nun einmal die Natur der Sache und seine eigene Persönlichkeit ihm versagt. Dieser Grundsatz ist um so strenger festzuhalten, je entschiedener unsere realistische Zeit auf Natur und Naturwahrheit dringt und den Künstler nöthigt, alle idealistischen Elemente aus seinem Spiel zu verbannen. Denn die blosse Natur ist nur künstlerisch, wo sie in klarer unverfälschter Wahrheit auftritt, weil der Kern der Wahrheit zugleich den Keim, wenn auch nur den Keim der Schönheit in sich trägt. —

Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen.

Von

W. Rossmann.

Meiningen, am 15. November 1866.

Ich habe das Vergnügen, Ihnen mitzutheilen, dass mit dem Regierungsantritte des Herzogs Georg auch das Meininger Hoftheater, welches gegenwärtig unter der Intendanz des Hofmarschalls Freiherrn v. Stein und der artistischen Leitung des Herrn Grabowski steht, in die Reihe der Shakespeare-Bühnen eingetreten ist. Dasselbe wird fortan den Darstellungen Shakespeare'scher Stücke eine ganz besondere Sorgfalt zuwenden, das darstellende Personal in dieser Rücksicht wählen und seine Ehre darin setzen, mit den besten Bühnen in der Bereicherung des deutschen Shakespeare-Repertoires zu wetteifern. Ganz fremd war der Dichter unserer Bühne auch bisher nicht: wir haben Heinrich IV, Hamlet, Othello, Macbeth, den Kaufmann von Venedig, den Sommernachtstraum (nach Schlegel's Uebersetzung von Locher eingerichtet, mit Mendelssohn's Musik), Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Der Widerspänstigen Zähmung (von Locher eingerichtet), Viel Lärmen um Nichts, Die Comödie der Irrungen und das Wintermärchen (nach Dingelstedt), meist in wiederholten Aufführungen gesehen; und aus Anlass derselben hat der jetzt regierende Herzog, als Erbprinz, eine Garderobe für das Theater angeschafft, die wohl zu den besten und correctesten in

Deutschland gehören mag. Für die Zukunft aber gedenkt man ein festes Shakespeare-Repertoire zu begründen, zu welchem Zwecke der darstellenden Gesellschaft durch Gewährung längerer Contracte eine grössere Stetigkeit des Bestandes gegeben werden soll. Der so gesicherte Schatz wird sich dann durch eifriges Studium leicht vermehren lassen. Ueberhaupt soll zunächst das recitirende Schauspiel ausschliesslich gepflegt werden, und um die Bühne für die zahlreicher und sorgfältiger anzustellenden Proben frei zu haben, hat man sich entschlossen, die Oper einstweilen ganz aufzugeben und dafür eine Reihe historischer Concerte eintreten zu lassen. So darf man hoffen, allmählich sich erweiternd eine Bühne herzustellen, die lediglich von den Rücksichten des guten Geschmackes beherrscht sein wird.

Für diesen Winter stehen Hamlet, Julius Caesar, Othello, Lear, Cymbeline (nach Ihrer Bearbeitung), König Johann (nach Jenke's Einrichtung), Richard II und Richard III auf dem Repertoire. Was die Bühnen-Einrichtung der Stücke betrifft, so ist man hier keineswegs abgeneigt, am Original die Veränderungen vorzunehmen, welche der moderne, an eine detaillirtere und bestimmtere Inscenirung gewöhnte Geschmack und die träger gewordene Phantasie verlangen, und auch in der äusserlichen Motivirung diejenigen Hilfen eintreten zu lassen, die der realistische Sinn des Zeitalters nicht mehr entbehren mag. In Betreff des Textes aber neigt man zur strengen Observanz und ist jeder nicht unumgänglich nothwendigen Veränderung entgegen.

Mit der Darstellung des Hamlet wurde die Bühne eröffnet: sie war im Ganzen befriedigend. Besonderes Lob erwarb sich Herr Kowal, der Erste, der uns den Hamlet fast ganz zu Danke darstellte. Wir bemerkten mit Vergnügen, dass er weniger aus den Commentaren, als aus der Exposition des Stückes spielte. Er fügte seine Rolle ganz in den Zusammenhang des Sujets ein, zeigte ein unmittelbares Gefühl seiner Lage und verzichtete, sehr zum Vortheil der Gesammtwirkung, auf jene von der natürlich elementaren Stimmung abgelöste, Ostentation philosophischer Tiefsinnigkeiten, wie sie bei uns seit geraumer Zeit üblich geworden ist.

Mit besonderer Spannung sieht man der Vorstellung des Cymbeline entgegen, dem es bis heute nicht hat gelingen wollen, sich auf der deutschen Bühne einzubürgern. Von dem hohen poetischen Werthe der Dichtung innig durchdrungen, wird man Alles aufbieten, ihr hier eine bleibende Stätte zu bereiten. Es scheint freilich nicht ganz in der Hand der Bühnenleiter zu liegen, den Ursachen

sofort abzuhelfen, welche bisher die Erfolglosigkeit des herrlichen Werkes verschuldet haben. Der Geschmack des Publikums, durch lange Verwöhnung allzu nüchtern geworden, ist jeder lyrischen Erweiterung und Retardirung der dramatischen Action entgegen und treibt erbarmungslos, nachdem nur mit Hast die Exposition aufgenommen, den Helden der Krisis zu. Und darin auch ferner über das rechte Maass nachzugeben, darin auch hier nachzugeben, wäre Sünde an der Poesie: wo Shakespeare lyrisch wird, hat er auch längst für das dramatische Interesse gesorgt, und es entsteht für die Bühnenleitung nicht die Pflicht des Streichens, sondern zartester Ausführung und immer wiederholter Versuche. Aber in zwei Dingen, allerdings, kann die Regie dem Misslingen vorbauen: in der Wahl und Ausbildung der Imogen und in der Behandlung der Kriegs-Scenen. Wollen Sie mir hierüber einige Bemerkungen erlauben?

Die Imogen ist wohl das vollendetste, lieblichste Frauenbild, das Shakespeare geschaffen. Aber man wird bemerken, dass dieses Ideal einer jungen Frau weder in unbestimmter Allgemeinheit gehalten, noch allzu eng individualisirt, sondern durchaus das Ideal einer englischen jungen Frau ist, welches sehr feine, aber sehr bestimmte Unterschiede von dem uns geläufigen aufweist. Die edle deutsche Weiblichkeit — im Leben wie in den Schöpfungen unserer grossen Dichter — trägt sich voll, stark und kräftig vor; sie ist tief, geistig umfassend angelegt und harmonisch; sie bringt ihr Pathos auf einmal ganz und deutlich zum Vorschein oder nur in den Unterschieden des Grades; sie ist bei aller Tiefe leicht zu erkennen und zu errathen, weil sie innerlich zusammenhängend ist. Die feine und edle englische Frau bewahrt sich ein kindlich sprödes Wesen, eine anmuthig ablehnende Herbigkeit, und erschliesst sich nicht leicht; geistig minder durchgearbeitet und minder bedeutend hegt sie in ihrem Innern eine Reihe oft disparater und bestimmt ausgebildeter Eigenthümlichkeiten, die in der Regel latent bleiben, aber nach und nach, auf äussere Anlässe, in überraschender Bestimmtheit und Energie zu Tage kommen. Ein freundlicher Humor überträgt die Mannichfaltigkeit und Unterschiedlichkeit dieser neben einander liegenden Eigenschaften und reizt den Beobachter, auf Entdeckung auszugehen; aber diese Natur zieht sich zurück, und wo sie von der Liebe nicht errathen wird, steigert sie sich leicht bis zur Verstocktheit. Die deutsche Frau ist schmiegsam, empfänglich, der Mittheilung und des Mitlebens bedürftig und bildet sich leicht und gern in die Seele des Mannes hinein, ohne einen edlen

Stolz aufzugeben; sie blüht auf und sinkt zusammen mit dem Geliebten, mit dem sie geistig eins wird: die englische ordnet sich demüthig unter, ist gehorsam bis zum Tode, begehrt nur Liebe, aber bleibt immer unwandelbar sie selbst mit allen Fehlern und Tugenden; im äussersten Kummer und in höchster Freude bleibt sie gelassen, und ihr Herz kann das Entsetzlichste überdauern, ohne zu brechen. Das englische Weib scheint nie Frau zu werden; es bleibt immer mädchenhaft. Die deutsche Frauenliebe ist schwärmerisch, verzehrend, und sie ergreift und verklärt oder vernichtet das ganze Wesen; die englische ist von der gleichen Gefühlsstärke und Treue, aber nicht von der gleichen Wirkung. Man denke an die Gestalten unseres grössten Frauendichters, an Gretchen, Clärchen, Marie Beaumarchais, Stella; man denke an Schiller's Amalie und Luise, an Grillparzer's Frauengestalten, und halte dagegen die Desdemona, Cordelia, Hermione, Imogen. Wie jene, so bilden auch diese unter sich eine Familie, und Imogen ist das Juwel darin. Sie ist von den Frauen Shakespeare's die mindest einseitige und herbe; sie ist die am reichsten ausgestattete; immer aber ein durchaus englisches Ideal.

Die ganze Art und Gewöhnung unserer ersten Darstellerinnen nun ist der Nachbildung solcher Charaktere nicht günstig: ihr Ideal ist das der deutschen Frau; sie erstreben das Grosse, Mächtige und die Darstellung des durchsichtigen, tief begründeten Zusammenhanges geistiger und gemüthlicher Eigenschaften. Und wieder, die zweiten Liebhaberinnen werden selten das hohe Geschick des Spiels (oder die glückliche natürliche Unbefangenheit) besitzen, welche die Rolle der Imogen erfordert, und nur zu leicht die echte und zarte Naivetät, welche uns an dieser Frauengestalt entzückt, durch die landläufige und fachmässige verderben, für welche man sie zu engagiren pflegt. Hier, offenbar, liegt eine grosse Schwierigkeit. Aber man begegnet ihr, aus den angegebenen Gründen, mehr oder weniger bei allen Shakespeare'schen Stücken, und es ist notorisch, dass fast durchgängig die weiblichen Rollen derselben schlechter gelingen, als die männlichen: wie denn Shakespeare, eben um der gelassenen, unpathetischen Haltung seiner Frauen willen, bei den Schauspielerinnen nur wenig beliebt ist. So wäre es denn an der Zeit, dass man sich dieses Umstandes überhaupt und allgemein bewusst würde, damit das Studium unserer Darstellerinnen die erwünschte Richtung zu nehmen anfinge.

Dies wäre das Eine. Das Andere ist die Behandlung der kriegerischen Scenen, die Shakespeare hier und sonst mit so grosser

Vorliebe einführt. Man behandelt sie in der Regel so wenig liebevoll und so unzweckmässig, dass sie lächerlich werden und jeder vortheilhaften Wirkung verlustig gehen. Und doch treten sie in der Regel eben da ein, wo eine Aufmunterung des Interesses höchst erwünscht, jedes Zurücksinken desselben höchst gefährlich ist. Wenn Shakespeare, der Meister in der Berechnung der theatralischen Effecte, es nicht verschmähte, zur Verstärkung der Gesammtwirkung, in seinen Zuschauern auch die elementare Leidenschaft des Kampfes gelegentlich anzusprechen: so haben wir alle Ursache, in den kriegerischen Scenen die Illusion so weit zu treiben, als nur immer möglich. In diesem Punkte hatten wir uns hier schon musterhafter Leistungen zu erfreuen. Die Schlacht in Heinrich IV. war zu solcher Mannichfaltigkeit und doch so zusammenhangsvoll disponirt, so vortrefflich eingeübt (bis auf den Moment und die Art des Fallens des Getroffenen), der Kampf wurde mit einem so täuschenden Schein von Realität ausgeführt, dass nicht nur die Zuschauer in die höchste Leidenschaft aufgeregter Theilnahme, sondern die Darsteller selbst in einen wahren Kampfeszorn geriethen. Damit war denn der Schluss auf's Würdigste vorbereitet, und der Ernst des Stückes kam zu seinem vollen Gewichte. Also auch für den Cymbeline darf man in dieser Beziehung das Beste erwarten.

Hoffentlich bin ich im nächsten Jahre in der erfreulichen Lage, Ihnen von günstigen Erfahrungen an Schauspielern und Zuschauern, von glücklichem Vorwärtsstreben und von reicheren Hoffnungen zu berichten.

W. Rossmann.

Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Stuttgart.

Unser Shakespeare-Repertoire besteht im Ganzen aus 14 Stücken, bei deren jeweiliger Vorführung einzig nur die gute Absicht thätig ist, dem Publikum wieder einmal einen „Shakespeare“ zu geben. Dass diese gute Absicht nicht häufiger sich geltend macht, ist zu beklagen, doch stehen leider bei allen Hoftheatern über, oder mindestens neben den hohen Kunstinteressen noch höhere Rücksichten, welchen gebührende Rechnung getragen werden muss. Diese zu nennen wird nicht nöthig sein, denn sie gruppiren sich ersichtlich genug schon um das Wort „Hoftheater“. Müssen wir es beklagen, nicht oft genug in den grossen Spiegel schauen zu können, welchen Shakespeare für alle Zeiten der Natur vorgehalten, so wollen wir doch andererseits dankbar anerkennen, dass man uns seine Tragödien nicht nach der Laune eines Darstellers dürftig zurecht geschnitten, sondern möglichst unverkürzt vorführt. Es ist dies, auch den deutschen Klassikern gegenüber, ein Vorzug unserer Bühne, auf den sie gewissermaassen stolz sein dürfte, wenn das Gefühl, Recht zu thun, eine Berechtigung zum Stolze verliehe.

Die amtliche Uebersicht des vergangenen Theaterjahres zählt sechs Shakespeare'sche Lust- und Trauerspiele auf: Die bezähmte Widerspänstige (zwei mal), Viel Lärmen um Nichts, Othello (zwei mal), Lear, Hamlet und Romeo und Julie. Weshalb uns Macbeth, König Johann, Richard III, Heinrich IV, Julius Caesar, Der Kaufmann von Venedig, Der Sommernachtstraum und Was Ihr wollt

vorenthalten wurden, davon verlautet in der amtlichen Uebersicht natürlich nichts. Der Leser mag die Gründe selbst auffinden und sich zurechtlegen; einer der entschiedensten ist zweifelsohne der Mangel einer jugendlichen, hinreichend begabten Schauspielerin. Von glaubwürdiger Seite höre ich versichern, dass in Bälde Wie es euch gefällt und Coriolan zur Darstellung gelangen sollen. Möge es sich bewahrheiten und so diese Bereicherung des Shakespeare-Repertoirs die klaffende Lücke der vergangenen Saison decken. Die grossen politischen Ereignisse dieses denkwürdigen Sommers, die so Manches umgestaltet haben, müssen folgerichtig auch eine Umgestaltung des deutschen Theaterwesens herbeiführen. Mit den Thronen der annectirten Residenzstädte sind auch ihre Hoftheater, mindestens als solche, gefallen. Wie lange wird es währen, so wirft ein zweiter Sturm neue Trümmer zu den alten. Doch der Freund der dramatischen Kunst und der dramatischen Künstler selber, werden sie über den Beginn einer neuen Periode klagen? Die grossen Summen, welche aus den Schatullen der Fürsten in den Etat ihrer Theater flossen, kamen mit wenigen Ausnahmen in erster Linie und zum grössten Theile nur der Oper zu gute. Mit dem Hinwegfall dieser Zuschüsse wird sich das Publikum der pompösen Ausstattungen entwöhnen müssen, sich vom Schaustück zum Schauspiel wieder zurückfinden, und das Volk sich wieder an seinen Dichterheroen erheben, an Schiller und Goethe, an Shakespeare, den es sich erobert hat und als sein ewiges Eigenthum betrachten darf.

. . .

Eine Charakteristik Hamlet's für Schauspieler.

Von

W. Rossmann.

Die Darsteller des Hamlet sind, sammt ihrem Publikum, der Hamlet-Literatur nicht in gleichem Maasse zu Danke verpflichtet wie die Leser der Tragödie. Auf den ersten Blick zwar könnte es scheinen, als müsse den Einen zu Gute kommen, was für den Vortheil der Andern erarbeitet wurde; aber es giebt einen so beträchtlichen Unterschied zwischen Lesepublikum und Schaupublikum, zwischen Lesedrama und Spieldrama, dass dies nicht ohne Weiteres der Fall zu sein braucht, ja dass vielmehr ein Misskennen desselben, wie für die Production selbst, so für die Beurtheilung und die Darstellung von erheblichem Nachtheile sein muss. Denn gewiss, wer ein für die Aufführung geschriebenes Stück so auslegt, als wäre es bloss bestimmt, wie irgend ein anderes Erzeugniss der Literatur gelesen zu werden: der ist, wie sehr er auch das Verständniss des Einzelnen fördern mag, gar leicht in Gefahr, dem Schauspieler gerade diejenigen Einsichten zu verlegen und zu verschliessen, die ihm nöthig sind, um sein Spiel wirksam zu machen.

Nun finden wir die bedeutenderen Ausleger der Hamlet-Tragödie in der Ansicht einig, dass in diesem Stücke, entgegen dem bekannten Fundamentalsatze des Aristoteles, nicht die Charaktere der Handlung wegen da seien, sondern dass umgekehrt die Handlung nur Anlass und Gelegenheit gebe, um den Charakter Hamlet's sich ex-

pliciren und vortragen zu lassen. „Bei keinem Stücke,“ sagt Gervinus, dessen Auffassung auf der Bühne am meisten recipirt ist, „bei keinem Stücke fühlt man mehr, als bei diesem, was wir früher bei dem Kaufmann von Venedig angeführt haben: dass bei Shakespeare die Handlung immer das Abgeleitete, das Spätere, das Gewordene ist, und dass der wahre Einheitspunkt seiner Werke immer nach dem Quell der Handlungen, zu den handelnden Menschen selber und zu den verborgenen Gründen führt, aus denen ihre Handlungen emporsteigen. An der negativen Handlung dieses Stückes, an dem Ausweichen vor der That, an dem Mangel an äusseren Ereignissen und innerer Energie des Wirkens und der wirkenden Kräfte könnten wir an sich wenig Antheil nehmen.“ Auch Göthe, der seine Besprechung des Stückes einer Gesellschaft von Schauspielern in den Mund legt, giebt nur eine objective, transcendente Planmässigkeit des Stückes zu, leugnet aber die subjective in den Handlungen des Helden.

Man muss zugeben, dass eine Vernachlässigung organischer Regeln auch dem Shakespeare habe begegnen können; aber man darf bezweifeln, ob er, der Alles auf den unmittelbaren Effect berechnet, sich gerade eines solchen Fehlers schuldig gemacht habe, der die dramatische Wirkung, wenn nicht aufheben, doch schwer beeinträchtigen muss. Denn die Forderung, dass in der Tragödie die Personen nach der Handlung bestimmt werden müssen, ist nichts weniger als willkürlich. Wir ertragen es schlechterdings nicht, wenn der Dichter seinen Helden einer Herrschaft von Thatsachen und Eindrücken entzieht, unter welche er uns selbst zu Anfang gestellt hat. Wir fallen sofort aus der ästhetischen Stimmung in irgend ein stofflich zerrissenes Empfinden hinüber, sobald wir den Helden nicht in gleichem Grade (wenn auch nicht in gleicher Weise) gemüthlich gebunden sehen, wie uns selbst. Denn entweder war die Exposition der Verhältnisse und Thatsachen, in deren Complication der Held hineingestellt ist, an sich von geringem Interesse, und dann fühlen wir uns belästigt, wenn wir überhaupt nur darauf zurückgewiesen werden; oder sie war in der That stark genug, unsere Theilnahme kräftig anzuregen, und dann muss es uns mit hohem Missvergnügen erfüllen, wenn wir uns verhindert finden, unser einmal so oder so bestimmtes Interesse einer einzelnen Person zu schenken; wenn der Held sich uns entzieht und Seiten hervorkehrt, die zu betrachten wir nicht angeregt sind; wenn er da, wo er erwartet wird und wo wir mit ihm sympathisiren wollen, sich egoistisch isoliren will. Das allgemeine Interesse, welches die

Schürzung des Knotens anregte, sinkt wieder zusammen und ein neues persönliches kommt in ästhetischer Reinheit nicht auf: wir ärgern uns nur über die Umständlichkeit und Planlosigkeit des Helden und gönnen ihm von Herzen die Bosheiten, welche das Geschick ihm anthut. Man wende uns den Faust nicht ein, der denn in der That eine epische Figur von einer einzig innerlichen Art ist. Denn theils ist der erste Act des Faust keine dramatische Exposition, sondern ein Selbstbekenntniss, und so macht er keine verkehrten Erwartungen rege; theils hat sich Göthe doch gefallen lassen müssen, dass ihm aus dem Faustwerke für die Bühne die erschütternde Tragödie Gretchens herausgeschnitten wurde; endlich aber weiss jeder Darsteller des Faust, dass nicht ihm das unmittelbare Interesse des Zuschauers gehört, sondern seinem sarkastischen Begleiter und seinem süssunschuldigen Liebchen. Bei seinen eigenen Reden sagt man sich: die liesest du zu Hause einmal wieder nach; bei denen Mephisto's wird gelacht oder gelächelt; bei Gretchens Worten geht das Herz in Rührung auf, das Auge in Thränen über. Es ist die Natur des Auges, die dramatische Form zu fordern.

Jedenfalls — die Sache mag sich erklären lassen, wie sie will, und mag sich abändern lassen oder nicht — jedenfalls war die Wirkung, welche die Darstellung der Hamlet-Tragödie auf uns zu machen pflegte, eine sehr gemischte und wenig erfreuliche. Dazu trug noch ein anderer Umstand wesentlich bei. Die Schauspieler spielten nämlich den Hamlet nicht nur so, als ob er gar nicht unter der gemüthlichen Einwirkung der furchtbaren Enthüllungen stünde, die ihm der Geist gemacht, und als sei er nur dazu auf den Brettern, um die profundesten Philosopheme vorzutragen, sondern spielten ihn, nach Gervinus' Andeutung, obenein ein wenig fett und phlegmatisch; spielten ihn obenein, wieder nach einer Parallele, die sie bei Gervinus fanden, als den Typus des grübelnden, thatlosen, nergelnden, mit Gott und der Welt unzufriedenen Deutschen. Und für diesen schwarzen hypochondren Grübler sollten wir Furcht und Mitleid empfinden? Wir empfanden vielmehr nichts als Aerger, da er so gar nicht zur That zu bringen war, die uns nach und nach wie eine Bagatelle vorkam; wir hätten diesen phlegmatischen Träumer drängen und stossen mögen; wir kamen so weit, dem praktischen Oheim die Krone eher zu gönnen, als diesem aufdringlichen Narren, der bloss Anderen im Wege steht und nie einen eigenen Platz hat; wir fanden schliesslich sein Ende sehr zeitgemäss und das seiner Opfer höchst beklagenswerth. Und der Umstand, dass er eine unverkennbare Aehnlichkeit mit unserem

eigenen zur Zeit etwas depravirten Naturell, oder mit der Carricatur dieses Naturells, zur Schau trug, kam ihm im Mindesten nicht zu Gute; denn wir waren längst darüber einig, dass wir einer Regenerationscur bedürftig seien, und dass, wenn sie zur Zeit noch aufgehalten wurde, dies nicht an uns, den Zuschauern, lag. Es war ein recht grämliches, ironisches, verwünschtes, philosophisches Vergnügen, solch eine Hamlet-Vorstellung.

Wenn Shakespeare solchen Erfolg nicht beabsichtigen konnte, sollte er seinen Hamlet etwa überhaupt nicht für das Spiel, sondern für die Lectüre bestimmt haben? Denn lesend — wenn wir nicht als Regisseure lesen — ertragen wir das Missverhältniss zwischen einem allzugedankenhaften Charakter und der Exposition seiner die That fordernden Verhältnisse sehr wohl. Der Vortrag tiefsinniger Gedanken fesselt uns so, dass wir uns selbst gern Zögerungen machen, und die Vorstellung der allgemeinen Verhältnisse, sobald sie nicht sinnlich auf uns eindringt, begleitet uns nur zweckmässig erläuternd, ohne aufdringlich zu werden: das Gedankenhafte ist an seinem Platz und in seiner rechten Form; das Thatsächliche, indem es nicht mehr in lebendiger Unmittelbarkeit an uns kommt, thut seine volle Wirkung nicht mehr. Aber gegen diese Annahme sprechen die ungeheuren Effecte, mit denen das Stück ausgestattet ist (die denn auch bei der Aufführung, trotz alles Missgreifens, stets verhindern, dass das Stück langweilig wird), spricht doch eben die grandiose Anordnung der Exposition, die nur in sinnlicher Vorführung ihre eigentliche Kraft entfalten kann, spricht endlich Shakespeare's ganze schriftstellerische Art. So müsste denn der Dichter sich in der Wirkung seiner Mittel verrechnet, so müsste er's etwa für mehr reizvoll gehalten haben, einmal das Kunststück einer negativen Handlung zu versuchen, als für nothwendig, die Fundamentalregeln der Dramatik überall in seiner dramatischen Production gelten zu lassen?

Diesen Schluss lehnen wir so lange ab, als nicht alle Versuche gescheitert sind, einen Punkt zu finden, wo die sachlich-ästhetische Erklärung des Stückes zur Spielanweisung wird. Für Shakespeare, den dichtenden Schauspieler, muss die Voraussetzung gelten, dass er auch das vorliegende Werk auf die echt dramatische Wirkung berechnete; dass er seine Gestalten nach der Handlung formte und stilisirte. Es muss, einstweilen, die Voraussetzung gelten, dass der Held auch dieser Tragödie von einem sehr positiven Pathos erfüllt sei; dass sein Handeln nicht ein blosses Ausweichen vor einer That, sondern ein thätiges Angreifen der vor ihm liegenden Aufgabe sein

werde. Nur das begreift diese Voraussetzung nicht in sich, dass seine Gesichtspunkte durchaus die nächstliegenden der aufgeregten Leidenschaft, dass sie durchaus die unseren sein müssen, wenn schon die Forderung zu gelten hat, dass sie uns nicht unerreichbar bleiben dürfen. Und zwei Zugeständnisse sind von vorn herein zu machen: eines, welches sich auf Shakespeare's dichterisches Schaffen im Allgemeinen, eines, welches sich vorzüglich auf die Composition des Hamlet bezieht.

Muss nämlich auch für Shakespeare behauptet werden, dass er den Charakter aus der Handlung bestimme, so folgt doch nicht, dass der Charakter nun nichts mehr und nichts Anderës, als der Quotient einer Division sei; und dies folgern wollen, hiesse ihm nichts Geringeres als die Poesie absprechen. Denn der wahre Dichter verleiht seinen Charakteren zwar diejenigen Eigenschaften, welche sie haben müssen, damit die Handlung den ihr vorgezeichneten tragischen Verlauf in reinen Umrissen zeige, und in dieser stilisirenden Berechnung unterscheidet er sich eben von der Natur, die nicht berechnend, sondern zufällig verfährt; aber damit hätte er unser Interesse noch nicht angesprochen: das einzelne Glied muss reiches Leben und Individualität gewinnen, muss sich zu einer interessanten Gestalt entwickeln, die uns menschlich anspricht wie ein uns verwandtes Wesen. Es muss uns in jeder Figur ein ausgeprägter Charakter entgegentreten, der sich uns in jeder Lebensäusserung als eine Totalität zur Empfindung bringt, obschon er sich immer nur auf einen bestimmten Gegenstand bezieht. Diese Kunst des Gleichgewichts zwischen der Fülle selbständig kreisender Individualitäten und den Bedingnissen und Nothwendigkeiten des Problems: sie eben macht den dramatischen Dichter.

Sodann: in der Composition eines Stoffes wie Hamlet, wo sich eine ganze Welt dem Dichter unter die Hände drängt, wird mehr noch als sonst Shakespeare's Art sich geltend machen, nur die eigentlich wirksamen und kritischen Momente stark und gewaltig hervorzuheben, Bild an Bild in lebendiger Folge zu reihen und die motivirend verbindenden Zwischenglieder fallen zu lassen: eine Art, die Shakespeare der Production des Volkes abgesehen hat. Er giebt sein Stück gleich in Stücken. Ist nur die Scene stark genug, alle Sinne an sich zu reissen, wird auch die Phantasie lebendig genug angeregt sein, die praktischen Gründe heranzuziehen, welche sie zu Stande kommen machten. Dies wollen wir namentlich gegen Rümelin bemerken, der unserem Dichter die praktische Intelligenz abzusprechen geneigt ist.

Und nun zur Sache. Wir sind in der That der Ueberzeugung, dass jene Voraussetzung sich auch an der Hamlet-Tragödie bewährt, und dass, wenn nur der Schauspieler sie als ein eigentlich dramatisches Werk betrachten und seine Rolle so spielen will, wie die allgemeinen Gesetze der Darstellung es verlangen, das Stück eine stärkere und erfreulichere Wirkung haben muss als bisher. Wir wenden uns an den Schauspieler. Aber eine eigentliche Spielanweisung zu geben, ist nicht unsere Absicht; wir wünschen uns mit ihm nur theils über die Bedingungen zu verständigen, welche für den Helden aus der Bestimmung des dramatischen Ortes fliessen, der ihm angewiesen ist, und nach welchem der Grundton der Rolle zu greifen sein wird; theils über die Elemente des Charakters selbst, namentlich soweit sie die Elemente des Charakters der Zeit sind, als deren Typus er gezeichnet ist. Denn typisch ist auch Hamlet, wie es Shakespeare's Helden überall sind, aber nicht für eine der urgeborenen Leidenschaften, die zu allen Zeiten auftreten mögen, sondern typisch für eine Zeitrichtung; und in diesem Umstande mögen wohl die Hauptschwierigkeiten der Erklärung liegen.

Vor dem Stücke liegt die Ermordung eines Helden, so gross, so edel, so gewaltig, dass seines Gleichen die folgende Generation nicht wiedersehen wird. Sein eigner Bruder hat ihn heimtückisch ermordet, um sich seine Krone und sein Weib anzueignen, das er schon vorher verführte. Diese Thatsachen werden dem aus der Fremde heimkehrenden Sohne auf eine Weise mitgetheilt, wie sie erschütternder nicht gedacht werden kann. Was wird der Sohn thun? Was muss er thun?

Diese nächstliegende Frage ist, so viel wir sehen, sonderbarer Weise noch gar nicht aufgeworfen worden. Es gilt als stillschweigende Voraussetzung, dass der Sohn sich und den Vater rächen muss. Wie rächen muss? Muss er hingehen und den Oheim tödten, sich auf den Thron setzen? — Offenbar ist dies die allgemeine Ueberzeugung der Kritiker: die Tödtung des Oheims, das ist die That, die dem Hamlet obliegt. Und diese That, sagt Göthe, ist auf eine Seele gelegt, die sich ihr nicht gewachsen fühlt. Das ist richtig, und so zeigt es das Stück: dieser That ist Hamlet nicht gewachsen.

Ist es denn Einer von uns Andern? Waren es denn ohne Weiteres die ersten Zuschauer des Stücks? So müssen wir fragen, weil der Held einer Tragödie zwar über uns stehen soll, aber doch

innerlichst mit uns verwandt sein muss, so dass wir uns in ihn hineinzufühlen im Stande sind. So müssen wir fragen; denn zwar nicht Göthe — der in jener Bemerkung ganz objectiv ist —, aber die meisten seiner Nachfolger haben jenen Umstand dem Dichter zum Tadel angerechnet, sind zum Mindesten der Meinung gewesen, dass diese innerliche Antinomie des Stücks eben nur durch die sonstigen glänzenden Eigenschaften des Havpthelden übertragen werde; dass, wie Rudolf Gottschall es ausdrückt, der tiefsinnige Charakter Hamlet's das ganze mangelhafte Gefüge der Handlung überstrahlen müsse. Wir antworten: die That, wie man über dieselbe sonderbarer Weise einverstanden zu sein scheint, liegt gleichwohl über die moderne Denkart hinaus, und dächten wir, Hamlet wäre dieser That gewachsen gewesen, d. h. hätte sie siegreich durchgeführt, ohne selbst daran zu Grunde zu gehen, so gäbe es hier keinerlei tragischen Conflict mehr und die ganze Geschichte, wenn sie so ohne Rest hätte beglichen werden können, würde uns nur schauderhaft, nicht tragisch berühren. Denn wenn es einem Manne keine tödtliche Qual verursacht, seinen Oheim umzubringen und damit zugleich seine zwar gesunkene, doch innigst geliebte Mutter auf's Furchtbarste zu strafen und zu vernichten: was werden wir uns für ihn quälen?

Nun wohl, könnte man uns einwenden, so ist der Stoff nicht tragisch; so hätte man ihn fallen lassen, so hätte man die widerwärtige Geschichte begraben sein lassen müssen. Denn wie der tragische Conflict nur durch allgemein anerkannte, unausweichliche Nothwendigkeiten constituirt wird, so fordert das Wesen des Dramas, auf der anderen Seite, einen vorwärtsdringenden, activen Helden, und eine negative Handlung ist ein dramatisches Unding. Wir haben hier also eine willkürliche Schöpfung, die an einer unheilbaren Antinomie leidet: handelt der Held, wie er als Held soll, so ist die Tragödie nicht tragisch; versteht er nicht zu handeln, so ist das Drama nicht dramatisch.

Halt! ehe wir die Schnur dieses Schlusses zuziehen. Es wäre denn doch wohl möglich, aus der Amletsage des Saxo Grammaticus ein Stück zu bilden, in welchem der Held über den meuchlerischen Oheim triumphirend und siegreich zum Schluss käme. Gewiss; und dieses Stück könnte sehr interessant sein. Aber dieses Stück wäre keine Tragödie, sondern ein Intriguenstück. Wir würden uns seinen Gestalten nicht verwandt fühlen, aber wir würden mit Interesse zusehen, welche Mittel man in Bewegung setzte, um einen so hochstehenden mächtigen Mörder zu Fall zu bringen; seine Gegenanstal-

ten würden uns spannen; die Gefahren des Helden würden uns aufregen, und an der Katastrophe würden wir vielleicht die lebhafteste Befriedigung haben. Unsere Neugier würde sich für den Genuss des Schauderhaften bei dem zarteren Gefühl leicht Erlaubniss holen. Wir sähen dem Stücke mit demselben Eifer zu, mit dem man einem gutgeführten Schach- oder Kriegsspiel, der kunstvollen Auflösung eines interessanten Problems zusieht. Denn dieser Art ist ungefähr die Theilnahme, die wir an einem Intriguenspiel haben: es regt unseren Verstand, unsere Neugier an und steigert diese selbst bis zur vorübergehenden Parteiergreifung, aber es lässt uns im tiefsten Innern unberührt, wie es die Tiefen seiner eigenen Gestalten unaufgedeckt lässt; es sagt uns nichts in die eigene Seele hinein, wie es seine Menschen nicht aus der originalen Fülle der Seele heraussprechen lässt. Die Intrigue ist durch die Verschlingung ihrer Bewegungen und Gegenbewegungen an sich interessant und bedarf jener allgemeinen Expositionen, jener culturgeschichtlichen Beziehungen nicht, durch welche die Tragödie uns selbst in die Handlung hineinbezieht, sie gewissermaassen zu unserer eigenen Handlung macht. Der Conflict des Intriguenspiels tritt nicht in's tiefste Leben seiner Gestalten hinein und bringt ihr eigenstes Sein nicht zu Tage: es vollzieht sich, als ein Kampf verschiedener Interessen, unter Menschen der gleichen Sphäre, der gleichen Denkart, wenn auch nicht der gleichen moralischen Stufe.

Anders gestaltet sich ein solcher Conflict, wenn er zwei verschiedene Welten, sei es ein Oben und Unten, sei es ein Früher und Später, einander zum Kampfe gegenüberstellt. Dann zwingt er den Menschen, im ganzen Umfange seines Seins hervorzutreten und Alles herauszugeben, was in ihm ist; dann stellt er nicht mehr Interesse gegen Interesse, sondern Wesen gegen Wesen. Dann wird er tragisch; denn es kommt nun in grossen Schmerzen und Gerichten zu Tage, dass keine Weltanschauung die Wahrheit erschöpft, dass jede einseitig ist und, wenn sie sich in dieser Einseitigkeit durchsetzen will, schuldig wird.

Shakespeare wollte seinen Stoff tragisch gestalten und hob ihn deshalb aus der Zeit ungebrochener, naiver Weltanschauung, in welche ihn die Sage stellt, heraus, um ihn auf die Markscheide zweier Zeitalter zu tragen. Dem Kreise der Herrschenden leiht er die mittelalterliche Denkart, die denn weniger eine Art zu denken als zu thun ist; dem Helden, der dagegen ankämpfen soll, giebt er die Signatur: Wittenberg. Es ist uns immer unbegreiflich gewesen, wie Göthe den Serlo aus seinem Sinne heraussagen lassen

konnte, dass ihm Wittenberg und die hohe Schule immer ein leidiger Anstoss im Stücke gewesen sei; wie es ihm entgehen mochte, dass in dem Namen Wittenberg die Negationen des Räthsels ihre positive Lösung finden. Nichts dient gerade so sehr, uns über den Helden aufzuklären und für die Summe der Einzelnheiten den rechten Gesichtspunkt zu geben, als dieses Wort. Nur dass uns Shakespeare nicht die Wittenberger Theologie exponirt, sondern als rechter plastischer Dichter ihre Wirkungen, die nahen und fernen, in der Form des persönlichen Lebens zur Anschauung bringt.

Nicht also, um das seltsame Experiment einer negativen Handlung zu machen, entzog der Dichter seinem Helden jene rasch zufahrende, schnell besonnene Entschlossenheit, die den egoistisch gesetzten Zweck kurzer Hand und ohne viele Gedanken verwirklicht, sondern weil zum Wesen der Weltanschauung gehört, welche Hamlet repräsentirt, dass sie die nächstliegende egoistische Lösung der Lebensconflicte verschmäht, um die höhere, gerechtere und objectivere zu suchen. In dieser Ueberhöhung des Standpunktes gegenüber den menschlichen Dingen liegt Mangel und Schuld, liegt aber auch das Pathos des ganzen Zeitalters. Es begreift sich aber schon hier, dass die Frage nach dem Standpunkte, von dem aus ein Mensch die praktischen Aufgaben des Lebens betrachte, durchaus unabhängig ist von der andern, welches Maass von Kraft, Muth und Opferfähigkeit ihm innewohne. Eleonore Prohaska ging so tapfer auf den Feind wie die Jungfrau von Orleans; aber ihr Geschick, so rührend es ist, hat doch nichts von der tragischen Grösse, die uns bei dieser erschüttert. Und so liesse sich eine Stufenfolge von Menschen denken und hinstellen, die alle in gleichem Grade kraftvoll und entschlossen wären, aber durch die Verschiedenheit ihrer Denkart und ihres moralischen Pathos eine ganz verschiedene Stellung zu einer und derselben Aufgabe erhielten. Jede solcher Auffassungen würde uns interessiren können, sobald ihre Durchführung versucht würde; nur das Phlegma, nur die Impassibilität würde uns kalt lassen oder ärgern. Dass es dem Hamlet aber an jener elementaren Thatkraft nicht fehle, lehrt eine oberflächliche Erwägung dessen, was er thut. „Kein unbefangener Leser," sagt Rümelin, „wird in einem Manne, der im Verlauf des Dramas, ehe er noch seinem Hauptgegner den Todesstoss versetzt, noch gleichsam en passant vier weitere Personen tödtet, der einem Gespenst, vor dem die Kriegsleute ängstlich zurückbeben, kühn entgegentritt und in die Einsamkeit nachfolgt, der auf ein enterndes Raubschiff allein vor der Zeit hinüberspringt, dem es keine Ruhe

lässt, dass ein Anderer für einen tüchtigeren Fechter gehalten werden soll, der in jedem Wort, das er spricht, von Geist und Feuer sprüht, einen Hans den Träumer, einen aus Reflexion und Unentschlossenheit zum praktischen Handeln unfähigen Charakter erkennen."

Vergegenwärtigen wir uns nun die wesentlichen Züge jener Weltanschauung, auf welche der Name Wittenberg uns hinweist.

Es ist ein Satz von allgemeiner Gültigkeit, dass einer Religion, so lange sie in reiner unangetasteter Objectivität dem Geiste des Menschen gegenübersteht; so lange ihre heiligen Gestalten eine fest ausgeprägte und anthropomorphische Existenz haben; so lange ihren Dogmen die Geltung von Orakeln, ihren Symbolen der Charakter von magisch wirksamen Handlungen beiwohnt: dass eine Religion in dieser Phase den Menschen zu naiver Wirkung und zu unbedenklicher Bethätigung an den Dingen der Aussenwelt frei lässt. In einer solchen Periode der ungebrochenen, poetischen Weltanschauung ist der Mensch zu raschem einfachem Handeln geschickt: die Frage seiner Seligkeit einmal für ihn abgemacht, greift er die Dinge in ihrer Aeusserlichkeit frisch an und führt sein Thun in glücklicher Oberflächlichkeit leicht zu Ende; gewisse Handlungen zwar opfert er der Gottheit als gute Werke, im Uebrigen ist er frei, handelt aus dem nächsten Zwecke und fühlt sich nicht berufen, sich und sein Thun in universale Beziehungen und unter die Gesichtspunkte eines Systems zu bringen. Er ist ganz eine epische Natur.

Diese Periode reicht in allen Religionen bis zu den Schriftgelehrten. Bei den Juden nahmen sie den Platz der Propheten, bei den Griechen der Dichter, bei den Christen der Väter ein. Mit den Schriftgelehrten beginnt die Periode der Subjectivität und der Innerlichkeit. Der Mensch tritt der Tradition prüfend gegenüber, sucht ihre Dogmen und Bräuche als Bestimmungen seines Wesens zu begreifen oder ganz abzuwerfen, streift seinem Gott oder seinen Göttern die anthropomorphische Hülle ab, um sie zu schauen, wie sie sind, beruhigt sich nicht mehr bei ihren bisher menschlich vorgestellten Absichten, sondern sucht nach tieferen, sachlichen Gründen für die Räthsel der geistigen und physischen Welt. Es erhebt sich die Frage nach dem letzten Grunde aller Dinge, und damit fällt die bunte Fülle der Religion zusammen. Die Welt, wie sie in dichterischer Bildlichkeit dem kindlichen Verständnisse construirt war, gefällt dem mündig gewordenen Betrachter nicht mehr; er

löst sie auf, macht ihre Formen flüssig, und construirt sie von Neuem aus sich selbst heraus. Aus dem Ich entspinnt sich eine neue Welt. Der Begriff einer moralischen Weltordnung taucht auf, und ihre Gesetze zu entdecken wird der Gegenstand allgemeinen Nachdenkens; aus der Natur entweichen die heimlich wirkenden Gestalten: sie wird ein Ineinander von Kräften, die durch Experimente erkannt, berechnet sein wollen, um beherrscht zu werden. Welch eine ungeheure Wandlung ist vorgegangen! Der Mensch hat die Religion, die als Institut ihm gegenüberstand, in sich hineingenommen; er ist sein eigener Priester geworden: in sich selber sucht er nun das Maass und die Richtschnur alles Handelns; er steht auf eigenen Füssen. Steht? Nein, es wird lange währen, bis zu stehen er gelernt hat: er taumelt noch, er schwankt, er ras't.

Wie wird die Wirkung einer so gewaltigen Veränderung auf die allgemeinen Neigungen, auf das praktische Verhalten des Menschen sein? Zunächst nach der Skepsis und nach der Zerstörung der alten Gebilde folgt eine Zeit der überraschendsten Entdeckungen in der inneren und äusseren Welt, welche alles Interesse absorbiren. Die Juden fallen hier aus der Betrachtung: ein unglückliches äusseres Geschick hielt sie in theologischer Einseitigkeit fest; sie kommen nicht zu den positiven Folgerungen der Verneinungen, welche auch sie vollzogen haben; sie versinken in jenen Trübsinn, den der Prediger Salomonis so klassisch zum Ausdruck bringt. Aber das Griechenthum erlebte die geistig so glanzvolle Periode des Hellenismus, die christliche Welt hatte ihr Cinquecento, das sich in ruhmreichsten Arbeiten der Wissenschaft und Kunst fortsetzte. Solche Andeutung mag hier genügen; auf unseren Gegenstand zulenkend wollen wir daran erinnern, dass es einer der grössesten Repräsentanten des modernen Geistes, dass es Baco von Verulam war, in welchem Shakespeare das neue Zeitalter verkörpert anschaute. Höchst merkwürdig war die Wandlung, welche im moralischen Verhalten der Menschen vor sich ging. Das Handeln der katholischen Menschen, um hier nur von unserm nächsten Gegenstande zu reden, war ganz naturwüchsig und ging aus den nächsten besten menschlichen Gesichtspunkten; wer der Welt sich nicht gewachsen fühlte oder in ganz besonderem Maasse um seine Seligkeit bangte, verbarg sich in ein Kloster. Aber auch aus Klostermauern brach oft ein sehr unbedenkliches Handeln aus, wie dies an der Figur des Mönches Ilsan (im Rosengarten) mit so köstlichem Humor typisch geschildert ist. Allzuweitgehende Gewissenserwägungen durchschnitt die Absolution oder der Ablass; für die

Entscheidung complicirterer Fälle sorgte die casuistische Moral der Scholastiker, die sich vor Allem die Aufgabe setzte, zwischen den objectiven Regeln hindurch dem Ich seine Existenz und sein Behagen vor allzu grossen Anfechtungen zu retten. Die gesammte Moral erwuchs aus der Lehre vom freien Willen. Denn das Ich, welches zwar für das theoretische Begreifen der Welt noch nicht zum Selbstgefühl gekommen war, machte sich um so selbstgewisser in allen praktischen Beziehungen geltend.

Gerade umgekehrt ist das Verhältniss in der neuen Zeit. Sehen wir von Denen ab, welche, in den Bruch einer Weltanschauung hineingestellt, von beiden Seiten den Vortheil des Genussses machen, von den Geniessern (oder wie Luther sie in unverfänglicher Deutlichkeit nennt, „den Epikurern, Mastschweinen und Saurangen"), so nehmen wir bei den geistigeren Naturen eine absolute Selbstlosigkeit, eine Hoheit und Universalität der Gesichtspunkte wahr, welche sie in der That unfähig macht, ein einzelnes Ziel, wie das praktische Leben es aufstellt, sicher zu ergreifen. Luther's Buch über den gebundenen Willen ist die klassische Ausführung dieses ethischen Momentes der neuen Weltanschauung. Der Standpunkt, den dieses Buch für das menschliche Handeln bestimmt, ist in der That der höchste, der eingenommen werden kann: er ist der Standpunkt Gottes selbst. Dem Katholiken kam die Frage nicht bei, wie seine Handlung in's Ganze stimme, und das Ganze schien ihm ohnehin etwas Festes und Geschlossenes zu sein. Der erneute Mensch will aus Gott handeln und aus Gott die Welt betrachten.

Nur dass die menschlichen Gesichtspunkte sehr sicher, sehr fest bestimmt und praktisch sind, der Gesichtspunkt Gottes, im einzelnen Falle, combinirt werden muss. Nur dass in der scheinbar objectiven Betrachtungsweise sich doch zu leicht die leidenschaftlich menschliche verbirgt und gerade im Genuss der Selbstlosigkeit verderbliche Triebe emporwachsen. Denn das Maass des göttlichen Willens ist zu wenig greifbar. Für die Erfüllung der gewöhnlichen Pflichten, welche jeder Tag dem Menschen entgegenhält, für den gemeinen Mann genügte die selbstlose, an das Beispiel Jesu sich anlehnende Moral jenes schon früher geschriebenen, ungemein verbreiteten Buches von der Nachfolge Christi; aber welche Erwägungen hatten in schweren Fällen, in den grossen Fragen und für Leute der Welt einzutreten? Ungestüme und herrschsüchtige Naturen beriefen sich in puritanischer Hast einfach auf göttliche Inspiration und suchten die Züge, die ihnen gefielen und die sie für

göttlich hielten, der Welt in's Angesicht zu kratzen; sucht man aber in der recipirten Moral der neuen Zeit, so empfiehlt sie kaum etwas Anderes, als im praktischen Leben das „Gehenlassen, wie es Gott gefällt“, in der Gesinnung aber und der theoretischen Betrachtung (dem Glauben) eine tüchtige steife Unbeweglichkeit, die es nur mit Vorbehalten und Bedingungen, nicht zur Anerkennung der Andern, nur zur Toleranz, und dazu nur in der Theorie, bringt.

Diese theologische Art überträgt sich auf die ganze Breite des Lebens. Wir nehmen in der modernen Weltanschauung (wir reden aber von einer Periode derselben, die jetzt im Begriff ist überwunden zu werden) eine eigenthümliche Mischung von sittlicher und geistiger Intoleranz wahr, eine allgemeine bitterböse Streitbarkeit. Wir möchten es darum mit Alois Flir nicht so allgemein aussprechen, dass die Cultur ihr tragisches Element in der Abnahme der Charakterstärke und Thatkraft habe; ein Blick auf die ungeheure Arbeits- und Thatkraft unserer eigenen Zeit genügt, um diesen Satz zu widerlegen, der auch für die letztverlaufenen Jahrhunderte keineswegs ganz richtig ist. Die Thatkraft war nicht geschwunden; aber sie äusserte sich in anderen Formen und ging auf andere Ziele. Die Spannungen des praktischen Lebens hatten ihren Reiz verloren; man lebte in denen des geistigen. Man war hart, verfolgungssüchtig und zu jeder Polemik geneigt. Es verstösst gegen eine landläufige Betrachtungsweise, aber es muss doch ausgesprochen werden: das Mittelalter, das eigentliche rechte Mittelalter war nicht intolerant. Deshalb nicht, weil es keine Veranlassung dazu hatte. Die Kirche brauchte nicht gegen das Andersdenken zu sein, weil die Zeit zum Denken überhaupt keinen Trieb besass. Erst als das Denken aufkam, kamen die Verfolgungen auf zum Schutze des alten Familienlebens der Christenheit. Die neue Zeit aber hatte zunächst (wir erinnern wieder, dass es sich um die hinter uns liegende Uebergangsperiode handelt) gerade in der Unduldsamkeit gegen das Andersdenken ihr Pathos: Denkweise kämpfte gegen Denkweise, und das Streiten und Verfolgen war recht die Mode. Die Kämpfer waren, wie in der Hunnenschlacht, in die Lüfte emporgestiegen, aber sie waren noch Kämpfer. Ein sittlich-geistiger Rigorismus war die Kampfesleidenschaft, welche die Welt erfüllte. Man denke nur an Luther selbst; er ist ein Idealist im grossartigsten Stil; er traut der von sich selbst wirkenden Kraft des Wortes geradehin Alles zu; er verschmäht die gewöhnlichen Hebel menschlicher Wirkung und vor Allem das Schwert: ist er darum um ein Haar zahmer, als die tapferen Rüpel, die ihm ihr

Schwert zur Verfügung stellten; als die klotzigen Bauern, welche ihre Widersacher mit Dreschflegeln erschlugen? „Euren Geist haue ich über die Schnauze“, sagte er zu seinem Collegen Carlstadt und jagte ihn zum Stadtthore hinaus.

Aber diese theologische Leidenschaft war denn doch nicht jedes Mannes eigenste Leidenschaft, wenn schon fast alle Welt davon berührt war. Wie musste ein geistig hochgebildeter, genial angelegter, idealistisch gestimmter Mann unter den allgemeinen geistigen Bedingungen der Zeit empfinden? Irren wir nicht, so verbreitet sich in einem Solchen der Hass gegen das Böse und Ungöttliche leicht zu einer allgemeinen Verachtung des Naiven, Sinnlichen und dessen, was für ungöttlich gehalten wird, weil es nicht transcendental ist. Mit seinem Blick das Ganze zu befassen suchend und um die Frage nach der Vollendung, nach den ersten Gründen und den letzten Dingen bemüht, wird er sein Gemüth leicht von dem Einzelwesen abkehren, und um so leichter, als er selbst für sich keinen Genuss davon fordert. Er wird dem Einzelnen die Liebe entziehen, die er für das Ganze, für den Plan Gottes zu empfinden meint. Er wird am unbefangenen Dasein keinen Antheil mehr haben; er wird es für werthlos ansehen lernen. Er wird sich zu den harmlosen Lebenserscheinungen ironisch, sarkastisch verhalten und, im Bewusstsein eines gesteigerten Lebens und eines höheren Willens, den Wesen niederer sinnlicherer Gattung sich nicht mehr verpflichtet fühlen. Er wird endlich glauben, frei darüber verfügen zu dürfen, wie Gott selbst. Hier ist, durch den Hochmuth, der Uebergang von edler Reinheit in's Abscheuliche sehr leicht: eine gründliche Erfahrung von der Gemeinheit des Lebens kann ihn vermitteln. Es ist ein eigen Ding um die Liebe Gottes, so lange sie sich nicht auf die Geschöpfe individualisirt; denn es fehlt ihr die unmittelbare Gegenseitigkeit, wodurch sie sich zum Gemüth entwickelt: der ernsten Probe gegenüber wird sie sich als die Grausamkeit der Theorie und als Selbstsucht enthüllen, als die Selbstsucht, die nichts nehmen wollte, weil sie nichts geben mochte.

Hiemit aber sind wir auf den historischen Ort eingetreten, auf welchen der Dichter den Charakter Hamlet's gestellt hat.

Der Hamlet der Tragödie ist offenbar nichts Anderes, als der zur reichsten Individualität ausgebildete Typus der neuen, in hoher Geistigkeit lebenden, in idealistischer Moral handelnden Zeit. Um

dies recht auffällig in der Attributensprache des Dramas zu bezeichnen, macht Shakespeare den Prinzen, der ein Soldat sein sollte, zum Gelehrten, und giebt ihm gelehrte und künstlerische Freunde. Er stattet ihn alsdann aus mit feinsinniger Hochachtung vor wahrem geistigen Werthe, unter welcher Form er sich auch findet, mit absoluter Verachtung alles Nichtigen und Hohlen, mit jener Geringschätzung des bloss Sinnlichen, auch wenn es in den süssesten reinsten Formen auftritt, welche hochgeistigen Naturen eigen zu sein pflegt; mit jener Neigung für die Idealwelt des Theaters, wie sie oft für eine Missachtung der wirklichen charakteristisch ist. Er hebt an seiner Figur durchaus alle Consequenzen der geistigen Grundstimmung des Zeitalters deutlich hervor: vor Allem, er zeichnet den Hamlet vollkommen selbstlos. Man muss es wohl bemerken, Hamlet denkt nie an eine Rache für sich. Davon kein Wort. Nur einen König will er rächen, „an dessen Eigenthum und theurem Leben verdammter Raub geschah"; seinen Oheim strafen, der ein lächelnder, verdammter Schurke ist; seine verführte Mutter, wenn es angeht, vom Verderben zurückreissen. Mit einem Worte: er will die Zeit wieder einrichten, die aus den Fugen gegangen; er will die Welt reinigen von der Pest, welche die Hölle hineingehaucht; er will die moralische Weltordnung wiederherstellen, die verletzt und erschüttert wurde. Noch einmal, er will nichts für sich; er sieht die Sache aus dem göttlichen Gesichtspunkte an. Die Aufgabe, die vor ihm liegt, ist jedes Menschen Aufgabe; die seinige in keinem anderen Sinne, als weil Gott gerade ihn durch die Bande des Bluts dazu verbunden. Nur hüten wir uns, den Hamlet wie einen Pedanten zu betrachten, der sich seinen Fall theoretisch zurecht legt, um ihm beizukommen. Wir müssen uns vorstellen, dass jene herrschende Denkweise ihm zur anderen Natur geworden, und dass er unbewusst aus den allgemeinen Instincten der Zeit handelt. Höchst bezeichnend für die Atmosphäre, in der die Handlung vor sich geht, erscheint es, dass der Dichter auch den Claudius gelegentlich in der neuen Anschauungsweise dilettiren lässt. Da nämlich, wo der König zum Gefühl der Grösse seines Verbrechens gekommen ist und nach Erlösung von dem schweren Drucke der That verlangt. Er sucht sie nicht in guten Werken und Büssungen; er will Vortheil von der Gnade machen, die er hat preisen hören, und versucht die neue Theorie: „Wozu dient die Gnade, als vor der Sünde Stirn zu treten? Und hat Gebet nicht die zwiefache Kraft, dem Falle vorzubeugen, und Verzeihung Gefallenen auszuwirken?"

Wie wird die Kunde von dem furchtbaren Verbrechen, welches geschehen, auf eine so organisirte Seele wirken, wie Hamlet's ist? Offenbar muss die Wirkung viel tiefer, erschütternder sein, als auf einen Menschen jener früheren, naiveren und unbefangneren Denkart. Bei einem Solchen würde sich der allgemeine Abscheu sogleich in die besondere Wuth verwandeln, dass an ihm selbst und seinem Rechte ein schmählicher Raub begangen, und er würde sofort persönlichen Zweck gegen persönlichen Zweck setzen. Die Wirkung auf uns Dritte aber müsste sich eben dadurch um ein Bedeutendes schwächen, dass sich im Helden ein persönliches Interesse an die Stelle eines allgemeinen setzte. Eine Seele wie Hamlet's aber, die sich im Namen Gottes und der Menschheit beleidigt fühlt, muss von der schaudervollen Kunde durch und durch zerrissen werden; sie muss bei dem Gedanken, dass die Mutter in schmachvolle Sünde versunken, den äussersten Gram empfinden; sie muss, der Verzweiflung nahe, in allen ihren Tiefen nach Trost und Hilfe suchen: sie wird versuchen wollen, der ungeheuren Qual durch Selbstmord zu entfliehen. Hiervon, vor Allem, muss sich der Schauspieler lebhaft überzeugen; er muss das stärkste Entsetzen darzustellen wissen, und der moralische Schauder einer kindlich reinen Seele, die Unglaubliches erfahren hat, muss durch die ganze Rolle hindurch fühlbar werden. Und er spiele uns den Hamlet mit aller Liebenswürdigkeit, deren er fähig ist; er dränge sich uns nah an's Herz heran, so dass wir von selbst in innigster Sympathie den qualvollen Windungen seiner Seele folgen. Er bemerke wohl, dass es des Dichters Absicht nicht ist, uns bei Gelegenheit der einmal angenommenen Fabel (die denn in Hinsicht auf diesen Zweck auch füglich eine andere hätte sein können) eine Reihe gedankenvoller Sentenzen, genialer Tiefsinnigkeiten zum Besten zu geben; dass die Geistreichigkeit nicht ein Luxus oder eine aparte Absicht des Dichters, sondern Hamlet's gewöhnliches Kleid ist, das darum nicht mit Ostentation gezeigt werden muss; dass endlich der Dichter nicht charakterisirt, wo die Charakteristik nicht zugleich die Handlung motivirt oder erläutert.

Wie wird sich, sodann, ein Charakter, wie der Hamlet's ist, zu seiner Aufgabe stellen? Mit welchen Mitteln wird er ihr gerecht werden wollen? — Er wird strafen wollen, wie Gott straft; er wird das Weltgericht anticipiren, die aus den Fugen gegangene Zeit einrichten wollen. Aber es ist die erste Forderung seines edlen Gemüthes, dass seine Thaten „das Licht des heiligen Tages" müssen ertragen können; dass sich im Drange des Handelns nicht „Nero's

Seele in seinen festen Busen schleichen“ darf. Und betrachtet man Hamlet's Handlungen auf diesen ihnen gesetzten höchsten Zweck und auf ihre moralischen Bedingungen, so erscheinen sie in der That durchaus planvoll, während sie, auf irgend ein niedriger gestelltes Ziel bezogen, sich als „confus und unzweckmässig“ erweisen müssen. So nennt sie Rümelin. „Die unverkennbare Unzulänglichkeit in Hamlet's praktischem Thun,“ sagt er, „ist nicht sowohl für Hamlet als für Shakespeare charakterisirend. Unmöglich kann ja das die Intention des Dichters gewesen sein, eine blosse Unfähigkeit zu schildern, das recht und verständig auszuführen, was man eigentlich will. Schon Aristoteles nennt unter allen Fällen einer dramatischen Handlung denjenigen den unbrauchbarsten für den Dichter, in welchem die tragische Person einen Vorsatz hat, etwas zu thun, ihn aber nicht zur Ausführung bringt.“ Gewiss, die äussere Wahrnehmung, von welcher Rümelin ausgeht, ist ganz richtig, aber der Schluss auf einen Mangel an praktischer Intelligenz bei dem Dichter ein wenig voreilig. Wer einen Mann über eine Mauer hinweg mit einer Balancirstange hantiren sähe, würde ihn so lange für närrisch halten, als er nicht entdeckt hätte, dass er nicht auf der Erde, sondern auf einem Seile ginge. So muss man sich nur erst überzeugen, dass Hamlet nicht auf dem Boden, sondern zwischen Himmel und Erde geht, um seine Bewegungen zweckmässig zu finden.

„Ich für mein armes Theil will beten gehn,“ sagt Hamlet, und wir halten dies weder für Phrase noch für Ironie, sondern für den wahren Ausdruck seiner hochrichterlichen Stimmung. Alsdann, was muss er thun? — Es ist durchaus bezeichnend, dass Hamlet beschliesst, seine Seele in den Mantel des Wahnsinns zu hüllen; bezeichnend für die Stärke der Erschütterung, die er empfindet: denn er traut sich die Kraft nicht zu, ohne jene Hilfe seine Stimmung und seine Absichten zu verbergen; wie er selbst ganz erfüllt ist von den Dingen, die er erfahren, so fürchtet er unwillkürlich, dass auch der Gegner im Geiste ihnen nachhänge und ahnend ihm seine Gedanken von der Stirne lese. Möglich, dass gerade die Geschichte vom verstellten Wahnsinn in der alten Sage den Dichter zumeist reizte, wie Rümelin will; aber nachdem er den Stoff der Sage so durchaus für seinen Zweck verwandelt, darf jeder Zug, den er beibehält, wie ein neuerfundener angesprochen werden; denn hätte er zur neuen Schöpfung nicht gestimmt, hätte auch er, mit anderen, entfernt werden können. Aber dieser Wahnsinn ist mehr als die spanische Wand, hinter der sich die Handlung vorbereiten soll; er

ist ein Stück Handlung selbst. Wir sehen es an der Wirkung, die er hat. Hamlet's unbefangener Trauer gegenüber war Claudius verschlossen und in sich sicher geblieben; der Wahnsinn des Prinzen bringt ihn aus seiner Fassung, er packt ihn eumenidenhaft und macht ihn im Innersten erbeben. Er ist gewiss ein ungeschicktes Mittel für Jemand, der des Mörders Gewissen vollends einschläfern will, um ihn zu berücken; richtig gewählt aber für den, der die Rachegeister in des Verbrechers eigener Seele wachrufen möchte.

Die Vergeltung selbst muss vor Allem in der Herbeiführung einer gleichwerthigen Busse und Sühne, in der objectiven Erfüllung der göttlichen Gerechtigkeit bestehen. Es muss zum Eingeständniss, zur Zerknirschung, zur Selbstverurtheilung des Mörders kommen. „Bis zum Wahnwitz den Schuld'gen treiben, und den Freien schrecken,“ das ist der nächste Zweck. Dazu das Schauspiel: „es sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe.“ Auch dazu wird es angestellt, um den Thatbestand unzweifelhaft sicher an's Licht zu bringen; denn der Geist, den Hamlet gesehen, kann ein Teufel sein, und auch diese Teufelsfurcht ist aus der allgemeinen Charakteristik des um sein Seelenheil überängstlich gewordenen Zeitalters. Diese Zeit, überdies, lässt ihrer Ueberzeugung nichts mehr aufdrängen; sie will durch sachliche Gründe gewonnen werden und will eingesehen haben, wo sie behaupten und handeln soll. Das Schauspiel, jedenfalls, ist ein ausserordentlich wichtiges Glied in der Entwickelung der Handlung. Doch damit es in seiner Bedeutsamkeit recht hervortrete, muss auch der Darsteller des Königs darnach spielen. Aber hat man nicht die ganze Tragödie auf den Kopf gestellt? Stolzirte nicht der König mit seiner Krone herum, wie ein recht braver, wackerer König, der durch Natur und Anlagen eigentlich alle Berechtigung zum Thron hätte, mindestens weit mehr als Hamlet? Schrumpfte nicht sein riesengrosses Verbrechen zur Schwachheit einer unglücklichen Stunde zusammen? und hatten wir nicht fast ein Mitgefühl für ihn, wenn Hamlet's Wahnsinn ihn genirte? Wie grundverkehrt! Claudius muss frech, niederträchtig gespielt werden, er muss ganz der lächelnde, wollüstige, verdammte Schurke sein, als den Hamlet ihn bezeichnet; er muss gespielt werden, etwa wie Franz Moor gespielt wird, und gehört, bühnenmässig zu reden, nicht dem König und Heldenvater, sondern eben dem Charakterspieler, dem man den Hamlet zu geben pflegt. Wir Zuschauer müssen einen wahren Abscheu vor seiner niederträchtigen Gleissnerei bekommen; wir müssen mit Genugthuung wahr-

nehmen, wie er aus der Fassung kommt, wie er in seiner Schurkerei haltlos wird; wir müssen mit Jubel das Vorwärtsdringen Hamlet's begleiten, der ihn mit seiner Vorstellung vollständig zu Boden schlägt. Ist denn das so gar nichts? Wäre denn die poetische Gerechtigkeit besser gewahrt, wenn Hamlet dem Schurken, statt des moralischen, das wirkliche Schwert in die Brust stiesse? Uns dünkt, es muss uns mehr befriedigen, zu sehen, wie unter Hamlet's Angriffen der Verbrecher an sich irre wird, haltlos zusammensinkt, als seiner äusseren Execution beizuwohnen. Nur müssen wir den innerlichen Process auch wirklich sehen. Aber wie kalt, wie einfältig wird in der Regel die entscheidende Scene gespielt, in welcher Claudius seine Schuld und sein Verbrechen wegbeten will! Der Schauspieler denke an die Betscene des Franz Moor, und er wird das Rechte treffen. Es ist eine ganz verkehrte Wirkung, wenn der Zuschauer das Gefühl davon hat, als wäre es bei Hamlet Feigheit, das schon gezückte Schwert wieder einzustecken; auch er muss vielmehr den König für die vollste Vergeltung aufzusparen wünschen. Ueberhaupt, der Darsteller des Hamlet studire sorgfältig den Claudius: so wird er aus den Wirkungen von Hamlet's Thun, wie Shakespeare sie zeichnet, ganz sicher den Grad von Kraft und Activität bemessen, welchen er selbst aufzuwenden hat; der Darsteller des Claudius hingegen überlege sich recht, dass er den feigen, raffinirten Bösewicht spielen soll, den schon die Gegenwart einer adligen, reinen Seele ängstet und den des Gegners unheimliches Thun verwirrt und drückt. Bis zur Abreise Hamlet's nach England müssen wir den Eindruck gewinnen, dass dieser im Siegen und seinem Gegner überlegen sei; und wie man diese Abreise selbst als eine Flucht vor der That hat bezeichnen mögen, ist zum Verwundern. Hamlet ist eben in der siegreichsten, ironischsten Stimmung; er hat dem Könige seine Verachtung unzweideutig zu erkennen gegeben: da macht ihm dieser den Antrag, nach England zu gehen. Und es soll nun Feigheit, Unlust zur That sein, wenn Hamlet ganz ohne Weiteres annimmt? Im Entferntesten nicht. Ganz offenbar, Hamlet kennt des Königs Absicht: „Ich sehe,“ sagt er, „einen Cherub, der sie sieht.“ Mit dieser Hindeutung auf den strafenden Engel ist die Reise erklärt: Hamlet will den König in seinen Werkzeugen treffen. Man muss sich an die voraussichtliche Länge der Reise nicht kehren; denn sie wird in der That nicht lang. Genug, wenn Hamlet alsbald wieder da ist: das Wie der zwischeninneliegenden Ereignisse kümmert den Dichter nicht sonderlich, nach jener Eigenthümlichkeit, die wir im Eingange zuge-

geben und erklärt haben. Gewiss ist, dass Hamlet des Königs Absicht erfahren hat, wie er dies denn seine Mutter merken lässt, die er, nachdem sie durch seinen vernichtenden Spott in tiefste Zerknirschung versetzt ist, eben durch diese Hindeutung vollends auf ihre Zuverlässigkeit prüfen will; der Schauspieler wird deshalb die Frage: „Nach England?“ und die Abschiedsworte: „Aber kommt! nach England! — Lebt wohl, liebe Mutter“ mit schwerster ironischer Betonung sprechen müssen, und sein Gegner wird, wie von drückendster Last befreit, nach seinem Weggange tief aufseufzen.

Der andere gleich bedeutende Moment in der vorzunehmenden Sühne ist die sittliche Rettung der Mutter, durch welche dem Mörder zugleich die tröstliche Genossenschaft der Sünde entzogen wird. Sie wird in jener erschütternden Nachtscene versucht, welche in ihrem wahrhaft seelsorgerischen Charakter die ganze Absicht und Gesinnung Hamlet's auf's Deutlichste kund thut. Was ist das so einzig Ergreifende in dieser Scene? Dass der Sohn, ohne einen Gedanken daran, dass auch ihn das Vergehen der Mutter in seinen Rechten gekränkt, wie ein reiner Priester der verirrten Mutter liebend, doch streng gegenübersteht; dass das Kind, strafend und doch beruhigend, zur Mutter sagen darf: „Um euren Segen bitt' ich, wenn ihr selbst nach Segen erst verlangt.“ Hamlet hat das Gefühl, mit der Mutter seine Absicht erreicht zu haben: der Scheidegruss an den König: „Lebt wohl, liebe Mutter!“ scheint dies anzudeuten. Er ist mehr als leichter Spott, er ist siegreichster Hohn, und muss so gesprochen werden, dass der König nicht glauben darf, seinen Sinn sofort zu verstehen, sondern ihn wie ein Räthsel annehmen muss, dessen bittere Lösung er noch an sich selbst erfahren soll. Denn Hamlet glaubt zu wissen, dass er seine Mutter vom Könige losgerissen hat und dass Beide fortan nicht mehr ein Fleisch sein werden.

Diese Handlungen sind von einer gewissen Weitläufigkeit. Aber sie sind durchaus positiv, und ihre Weitläufigkeit liegt in der Natur ihres Zweckes. Es gilt, den Verbrecher zu isoliren, ihn aus seiner Sicherheit aufzuscheuchen und in den Kreis der göttlichen Gerechtigkeit zu bannen; es gilt, das Gericht umfassend und vollkommen zu machen, mit dem Thäter auch seine Werkzeuge zu treffen. Aber dies Gericht muss sich, nach der Stellung, welche Hamlet zur sittlichen Weltordnung einnimmt, erst innerlich vollziehen, ehe es äusserlich abgeschlossen werden kann, und so kann ein bestimmter Plan der Katastrophe nicht von vorn herein bestehen; denn es

handelt sich hier um eine psychologische Behandlung, die nach den Gegenäusserungen fortzuschreiten hat.

Nach diesen Ausführungen wird die Forderung einleuchten, dass der Schauspieler den Hamlet mit dem sehr positiven Pathos eines idealistischen Rigorismus auszustatten habe. Aber ist Hamlet nicht fett? und ist er desshalb nicht phlegmatisch? Gervinus, wie bekannt, bezeichnet Hamlet's Temperament als „ruhig, still, phlegmatisch, ohne Galle"; aber diese Charakteristik verstösst so sehr gegen alle Voraussetzungen dramatischer Wirkung, dass sie schon durch ganz unausweichliche Gründe gestützt sein müsste, wenn wir sie für einen Helden Shakespeare's annehmen sollten. Ob immer sich die Eigenschaften Hamlet's im Leben mit dem phlegmatischen Temperamente einmal verbinden mögen: Leben und Bühne machen hierin einen beträchtlichen Unterschied, und Shakespeare war wohl der Letzte, der den Fehler begehen konnte, einen Phlegmaticus anders als zu komischer Wirkung auf die Bühne zu bringen. Ein phlegmatischer Held ist eine *contradictio in adjecto;* es ist eine der ersten Forderungen des dramatischen Styls, dass der Held eine active Natur sei. Aber die Charakteristik der Mutter, die den Hamlet fett nennt? Stellen wir ihr diejenige an die Seite, welche Caesar vom Cassius entwirft, dessen Magerkeit ihn ein gefährliches Symptom dünkt. Dieser Cassius denkt zu viel, liest viel; er ist ein grosser Prüfer und durchschaut das Thun der Menschen ganz. Diese von Caesar stark hervorgehobenen Eigenschaften hat Cassius zum Theil mit Hamlet gemein, und sie sind es nicht, die ihn mager machen. Aber er gehört zu den Leuten, die nimmer Ruhe haben, so lange sie Jemand grösser sehen als sich, und das vielmehr ist es, was sie gefährlich, das ist es, fügen wir hinzu, was sie mager macht. Dieser abmagernde, nagende Ehrgeiz, allerdings, fehlt, wie wir sahen, dem Hamlet ganz. Hamlet ist eine im Ganzen lebende, und das Ganze theoretisch umfassende Natur, nicht fähig, sich ausschliesslich auf ein Einzelnes zu beziehen, um es zu erringen. Er hat nicht die trockene Faser der praktisch-concentrirten Arbeit. Was aber den Zusammenhang des Temperamentes mit der leiblichen Constitution betrifft, so meinen wir, dass die grössere Fettheit oder Magerkeit den Grad der geistigen Erregbarkeit und Empfindlichkeit noch nicht bedinge; die beleibteren und weicheren Constitutionen aber (von den Dickwänsten abgesehen, zu denen Hamlet denn doch keinesfalls zu zählen sein wird) scheinen die nervöseren und zugleich minder dauerbaren zu sein.

Die Thätigkeit Hamlet's gedeiht nicht zu einem heilvollen Ende. Worin die begleitende tragische Schuld bestehe, welche sie für ihn selbst verderblich macht, werden wir jetzt zu betrachten haben.

Schuldig wird Hamlet gerade in der scheinbaren Objectivität seines Handelns. In der scheinbaren, sagen wir; denn zur wahren dringt der Mensch nicht durch. Es ist einmal menschlich, will der Dichter uns lehren, dass der Mensch sich an den Dingen des Lebens in den unmittelbaren Leidenschaften des Zornes, des Besitzens und Geniessens betheilige. Ueberspringt er die Stufe des Menschthums, um Gott zu spielen auf Erden, so mag es ihm leicht geschehen, dass er darüber zum zerstörenden Teufel wird. Denn der Mensch ist an seine Natur gebunden und ohne Leidenschaft bleibt er nicht; entäussert er sich der gewöhnlich menschlichen, so nimmt den leergelassenen Raum der diabolische Hochmuth ein, der mitten im Gefühl des höchsten, reinsten Wollens entsteht und der in tödtlichem Sarkasmus nicht nur das Schuldvolle trifft, sondern auch das harmlose, wenn auch geistig niedriger stehende Leben vernichtet.

Dies lehrt uns die Charakterentwickelung Hamlet's auf eine ergreifende Weise. Hamlet bleibt nicht, der er zu Anfang ist. Er ist zart, kindlich, liebenswürdig; in seinem Richteramte wird er kalt, hochmüthig, boshaft. Der Schauspieler beachte, wie diese Wandlung einsetzt. Es ist merkwürdig, wie man sie hat übersehen können; wie man so disparate Züge, die in einem und demselben Charakter nur als ein Früher und ein Später eintreten können, zu einem einzigen unklaren Bilde hat durcheinander wirren mögen.

Hamlet geht an dem fremden Verbrechen moralisch mit zu Grunde. Im Gefühl es strafen zu sollen, geräth er aus dem Gleichgewicht, und die Tugenden, die ihn über ihren Gegensatz erschauern machen, übersteigern sich in eine Spitze, wo sie selbst zur Sünde werden. Wer in göttlicher Ruhe und Unberührtheit verharren könnte! Aber da liegt's: die strafende Tugend wird im Strafen zum strafwürdigen Verbrechen. Nur die Gemeinschaft, nur der im Gesetz ausgesprochene, am Gesetz geläuterte Wille der Gesellschaft könnte hier annähernd das Rechte treffen; aber es gehört zum Wesen Hamlet's, dass er allein den Act der Strafe auf sich nimmt, dass er, der dem Gerichte Gottes vorgreifen will, sich in seinen Absichten wie eine Vorsehung vor den Andern verbirgt. In diesem Hochmuth geht er zu Grunde. Hamlet wird hart und grausam gegen die landläufige Leerheit und Nichtigkeit, wo er bisher nur ablehnend und ironisch war: der Tod des Polonius lässt ihn vollkommen kühl; seine Schulkameraden Rosenkranz und Güldenstern

schickt er gleichmüthig in den Tod; die Liebe der Ophelia, die er früher mindestens hat gewähren lassen, lehnt er jetzt ab, mag auch darüber ihr Herz brechen, ihr Geist sich verwirren. Diese Ophelia ist eine vortrefflich gezeichnete Figur; nur muss die Schauspielerin ja nicht zu viel aus ihr machen wollen, denn sonst hört es auf begreiflich zu sein, wie sie dem Hamlet geistig so gar nichts ist. Goethe bezeichnet sie richtig: „Sie schwebt ganz in reifer, süsser Sinnlichkeit.“ Hübsch, angenehm, eine liebliche Simplicität, das ist sie, mehr nicht; aber Hamlet hat sich an ihr gefreut, hat mit ihr gespielt. Eigentlich geliebt freilich hat er sie nie. Denn nicht das Mindeste theilt er mit ihr und theilt er ihr mit; er verletzt sie in ihrem Vater; er tritt ihr selbst, als der Ekel an der Menschheit sich seiner bemächtigt hat, mit groben Zweideutigkeiten nahe und spricht cynisch ihre geheimsten Wünsche an. Endlich beweist es die Kirchhofsscene, dass er nie tiefe Liebe für sie fühlte. Man erinnere sich, wie die wahre Erschütterung Clavigo's in ähnlicher Lage sich ausdrückt, und urtheile, was dagegen die kühle Frage besagt: „Was? die schöne Ophelia?“ Aber diese Frage ist denn doch auch für eine blosse Liebelei zu kalt und empfindungslos, und sie wäre unerklärlich, wenn der Dichter nicht eben die Empfindungslosigkeit, den durchbrechenden Egoismus hätte ausdrücken wollen.

Den stärksten Ausdruck giebt er ihr in jener Scene, welche im Grabe selbst spielt. Sie ist wohl das Verwegenste, was je auf der Bühne versucht wurde. Sie würde es selbst dann noch sein, wenn sie einfach jene zerschmetternde Gewalt zur Darstellung brächte, welche übergrosser Schmerz um bittersten Verlust auf empfindliche Naturen im Scheidemomente wohl auszuüben vermag; aber es handelt sich hier nicht um einfache Affecte: da, wo selbst der Roheste wahr zu werden pflegt, werden diese Menschen unwahr, und diese Unwahrheit eben ist die Absicht des Dichters. Der Egoismus Hamlet's steigert sich zur Brutalität: das Grab Derjenigen, die ihn liebte, der er einmal freundlich wohlwollte und an deren bitterem Ende er mittelbar schuld ist, gilt ihm nicht so heilig, dass er es nicht zum Schauplatz einer prahlerischen Wortrauferei machen sollte. Denn mehr, in der That, geht hier nicht vor sich; die übermässigen Schwüre Hamlet's drücken seine wahre Stimmung nicht aus; er will den Prahler, der in diesem Augenblicke die zarteste Schonung verdiente, überprahlen, weil er ihn hasst; weil er ihn hasst als einen schreiigen und renommirenden Gesellen, hasst und beneidet als seinen Gegensatz, um seines raschen, übertriebe-

nen Handelns willen. „Denn in dem Bilde seiner Sache," sagt Hamlet, „seh' ich der meinen Gegenstück." In der Grabesscene vollzieht sich die innerliche Katastrophe des Helden. Zu handeln hat er begonnen in absoluter Selbstlosigkeit; er endet in fühllosestem Egoismus.

Hier drängt sich unserer Betrachtung noch ein weiterer Zug auf, und wir werden hier vollends gewahr, wie unrichtig es ist zu sagen, dass Hamlet's Handeln eigentlich ein Ausweichen vor der Handlung sei. Je länger, desto mehr nämlich handelt Hamlet in ganz drastischer, handgreiflicher Weise: er ersticht den Polonius, er liefert seine Kameraden an's Messer, er springt im Kampfe auf ein feindliches Schiff, er ficht mit dem Laërtes. Wie ist das zu nehmen? — Vor Allem beweist es, wie wir schon Anfangs bemerkten, dass dem Hamlet eine elementare Thatkraft durchaus nicht fehlt, dass er sie vielmehr nur durch eine höhere Macht in sich gebändigt hält. Dass aber diese Thatkraft nun dennoch in so roher, zum Theil unerfreulicher Weise hervorbricht, ist das deutlichste Merkmal von der tiefen Wandlung, die in Hamlet's Charakter vor sich geht. Höchst weihevoll beginnt Hamlet, aber fortschreitend verschlechtert er sich, um endlich völlig aus dem Gleichgewicht zu kommen. Die schlimmen Erfahrungen erregen solchen Ekel in ihm, dass er im Bewusstsein des höheren Strebens, sich aller sittlichen Rücksichten gegen die gemeine Welt entbunden fühlt und schliesslich sich in eine gränzenlose Willkür des Handelns verirrt. Nie gewohnt, auf der Höhe seines Standpunktes, das Band der Gegenseitigkeit zu fühlen, dünkt ihn jetzt Alles vollkommen gleichgiltig. Aber hat er die Menschen aufgegeben: sich selbst giebt er auch auf. Er, der zu Anfang aus den höchsten Rücksichten, aus den edelsten Erwägungen zu handeln begann, der in sittlicher Vornehmheit alles Gemeine, ja Gewöhnliche, ja Unharmonische von sich fern hielt, giebt sich nun an eine läppische Fechterei preis. Die Unterredung mit Osrick ist für den Seelenzustand Hamlet's sehr charakteristisch. Der Schauspieler wird wohlthun, sie nicht so leicht und überlegen wie die früheren ähnlichen, sondern mit grinsender Ironie zu spielen, die zugleich Selbstironie ist. Denn in der That ist Hamlet hier herber, grämlicher, bissiger, als er es sonst in den Reden mit den Hofleuten war: seine Worte haben eine Freude daran, denen des Osrick auf die Fersen zu treten. „Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir hier um's Herz ist," diese Stimmung klingt aus jedem Worte heraus.

Die äussere Katastrophe, die nun erfolgt, ist von derselben

furchtbaren Ironie. Hamlet wollte, in weiten Bahnen sein Opfer umkreisend, in seiner Gerechtigkeit das Weltgericht über den Verbrecher in Scene setzen; darüber hat er das Verbrechen fortwuchern, hat sich selbst davon ergreifen lassen. Da legt denn endlich das Schicksal mit einem Sensenhieb vier Opfer auf den Boden, als wollte es vernehmlich predigen: So sind die Gerichte des Höchsten, so rasch und gewaltig. Handelt ihr Menschen nur menschlich nach der Gerechtigkeit, die euch inne wohnt und deren ihr fähig seid; indem ihr das Racheschwert Gottes in die Hand nehmen wollt, verletzt es euch selbst und Andere, die zu retten waren. Gottes Wege sind nicht eure Wege!

Man hat den Hamlet mit dem Faust verglichen; und mit welchem Rechte, geht auch aus den Betrachtungen hervor, in denen wir die Elemente zu Hamlet's Charakter auf geschichtlichem Wege zu gewinnen suchten. Wir können uns nicht enthalten, schliesslich auf eine andere Dichtung oder vielmehr eine Gruppe von Dichtungen hinzuweisen, welche durch das Sujet mit der unsrigen in unmittelbarster Verwandtschaft steht; und es soll uns nicht irren, dass, wie wir sehen, auch Victor Hugo diesen Vergleich vorführt, bei dem er denn freilich in der üblen Gesellschaft närrisch gewordener Ideen und aufgedunsener Gedanken erscheint. Derselbe Stoff, den Shakespeare im Hamlet dichterisch gestaltet, hat auch die drei alten Tragiker gereizt. Hamlet ist der moderne Orest. Die Aehnlichkeiten wie die Unterschiede — nur mit wenigen Worten sei hier auf die Sache eingegangen — sind gleich belehrend.

Des Orestes Mutter hat ihren Gatten Agamemnon, den grossen Völkerfürsten, umgebracht und seinem Vetter Aegisth, dem sie schon zuvor sich in buhlerischer Liebe ergeben, sich vermählt. Mit ihm beherrscht sie das Land. Da erscheint nach Jahren der Sohn, den seine Schwester einst in Sicherheit gebracht, und auf Apollon's Geheiss vollzieht er die Blutrache an Mutter und Oheim.

Sophokles und Euripides gestalteten aus diesem Stoffe ein einfach angelegtes Rache- und Intriguenstück und begingen dabei, indem sie vermeiden wollten ihren grossen Vorgänger Aeschylos zu wiederholen, den Fehler, die Elektra zur Heldin des Stückes zu machen; Fehler um deswillen, weil das Hauptinteresse nur auf den Gestalten der Mutter und des Sohnes ruhen kann; denn die Tochter kann uns zwar in ihren Leiden die Grösse und die Fortdauer der begangenen Unthat sehen lassen, aber sie ist es nicht, welche die

Rache vollzieht; im Augenblicke, da sie zu handeln sich verpflichtet glaubt, wird sie zur Seite geschoben. Neuere Dramatiker, die dies begriffen, wie Michael Beer, Tempeltey, Gravenhorst, haben die Handlung auf die Figur der Klytämnestra projicirt.

Der gigantische Aeschylos hatte den Stoff bereits ungleich tiefer erfasst und neben dem schrecklichen schon sein tragisches Moment zum Vorschein gebracht. Auch er verflicht ihn, wie Shakespeare die Hamletfabel, in den Gegensatz zweier Weltanschauungen und dichtet ihn für ein Zeitalter, in welchem der alte Glaube sich auflöste und in neuen Ideen sich der Mensch aus alten Banden zu befreien trachtete. Nicht dass Aeschylos seinen Orest zu einem Neuerer machte: nur leichthin lässt er ihn vom Hauche der neuen, milderen Zeit berühren; er giebt ihm die Stärke und die Schwäche einer humaneren Denkart. So ist auch er seiner That, d. h. der That der einfachen Blutrache, nicht mehr gewachsen; nicht mehr so gewachsen, wie ein Mann der alten Zeit sich gezeigt hätte. Zwar er vollzieht sie, wie ein Gott sie ihm befohlen (es ist immerhin merkwürdig, dass der Orest bei Euripides auch den Zweifel ausspricht, ob nicht ein böser Geist vom Dreifuss ihn getäuscht habe); aber ihren Wirkungen ist sein Gemüth nicht gewachsen. Alsbald nach der That beginnt seines Herzens Entsetzen sein Lied; die grausenhafte Schaar der Eumeniden umfängt ihn und hetzt seine Seele durch alle Schauder wilder Verzweiflung hindurch. Ihn untergehen zu lassen, wäre nicht im Sinne des Alterthums; aber es ist höchst merkwürdig, dass es auch nicht zu einer psychologischen Lösung des entsetzliches Conflictes kommt. Orestes wird, wie bekannt, auf Veranlassung der Athene durch das Gericht der Areopagiten freigesprochen und von der Verfolgung der Eumeniden entbunden; aber diesen selbst wird ein Heiligthum in Athen, neben dem der Göttin, und ehrfürchtige Verehrung verheissen. Welch eine hochnationale Tendenz diese Wendung für die Zeit des Aeschylos selbst hatte, hat uns Droysen in seiner Einleitung zur Orestie trefflich nachgewiesen; aber sie hat auch einen bleibenden allgemein menschlichen Sinn. Halten wir Eingang und Ausgang des Stückes zusammen, so drängt sich uns die Wahrnehmung auf, dass Orest, durch die völlige Verlassenheit eines bloss persönlichen Daseins hindurch, aus einer Objectivität in die andere hinübergetreten ist; aus der Objectivität der alten, festen, rauhen Familiensitte, die ihn unfrei macht, in die des geordneten, sittlich-humanen Staates, die ihn zur Freiheit erzieht. Der Einzelne, lehrt uns das Gedicht, ist für das Schrecklichste unzulänglich; die Ordnung des Staates, in

welcher alle Widersprüche des Lebens und alle Conflicte der Pflichten praktisch sich ausgleichen, tritt wohlthätig beruhigend und versöhnend für den Einzelnen ein. In der lebendigen Theilnahme an der Thätigkeit der Gemeinschaft geneset der Mensch von schwerster Qual.

Die Figur des Fortinbras im Hamlet muss, wenn sie nicht in ähnlicher Bedeutung empfunden wird, wie der Areopag für die Orestie, als äusserliche Störung gefühlt werden. Die meisten Bühnen lassen denn auch dem Fortinbras nichts als den Leichensermon am Schluss. Aber dies heisst den Schlüssel für die Chiffreschrift der Charaktere wegwerfen. Fortinbras ist keine Episode; er ist nichts Geringeres als die lebendige Versöhnung zweier Weltanschauungen, als die Zusammenbildung der Vorzüge, welche die einander feindseligen Charaktere des Stückes zeigen. Fortinbras ist der Gesichtspunkt, auf welchen hin die wichtigsten Figuren des Stückes in Perspective gesetzt sind.

Fortinbras hat zwei Verwandtschaften. Die eine Linie umfasst Laërtes, Claudius; die andere Hamlet, Horatio: die eine die egoistischen, die andere die universellen Menschen. Claudius, Laërtes, Fortinbras stehen nach aufwärts in der Stufenfolge, in welcher wir sie hier nennen. Claudius ist der rohe, plumpe Egoist, der ohne jede Rücksicht, ohne irgend eine Auswahl der Mittel, die Güter des Lebens an sich reisst, um sie zu verschlingen; der keine höhere sittliche Macht kennt, welcher der Mensch zu dienen hätte; dem ohne Weiteres Alles zum Mittel für den Genuss seiner Person wird. Aber er ist thatkräftig und weiss die Ziele zu erreichen, die sein Egoismus sich setzt: dies ist das Blut, das er vom Fortinbras hat. Von der gleichen rüstigen Entschlossenheit ist Laërtes, aber seine Mittel sind um so viel besser, als seine Ziele höher stehen. Claudius ist eine ganz isolirte Existenz, Laërtes lebt völlig in der Familie; in ihr geniesst und fühlt er sich; für sie setzt er entschlossen sein eigenes Leben auf's Spiel, aber für sie scheut er sich auch nicht, das Leben und die Rechte höherliegender Sphären anzutasten; für sie lässt er sich selbst zum Verbrechen gewinnen. Für den Vater macht er eine Rebellion, für die Schwester begeht er einen Mord. Diese bornirte Enge der Interessen ist es namentlich, die ihn dem Hamlet zuwider macht. Die dritte, höchste Stufe dieser Linie nimmt Fortinbras selbst ein. Für ein Fleckchen Land, worauf das Heer den Streit nicht ausfechten kann, führt er ein Heer von Zwanzigtausend in den Kampf, „bietet er die Stirn dem unsichtbaren Ausgang und giebt sein sterblich und verletzbar Theil

dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis, für eine Nussschal'." Aber wofür dieser Aufwand von Kraft? — Für sich? für die Familie? Nein; für etwas Universelles, das über ihm ist und dem er dienen will. Die Grossartigkeit der Tendenzen unterscheidet ihn von Claudius und Laërtes.

Eben diese macht ihn dem Hamlet verwandt. Aber er ist nicht so die Vermittelung zwischen Claudius und Hamlet, dass er eben nur die Summirung ihrer Vorzüge wäre; vielmehr indem diese gewissermassen eine neue chemische Verbindung eingehen, verändern sie sich auch. Von Claudius praktischer Handlungsweise ist die seinige durch die redliche Offenheit der Mittel unterschieden; von Hamlet's universeller Denkart die seinige dadurch, dass ihr Ideal nicht in gränzenloser Weite liegt, sondern die höchste unter den Realitäten des Menschenlebens ist. Der Begriff der Grösse ist's, in welchem Hamlet und Fortinbras sich unterscheiden. Fortinbras bestimmt sich von der Idee des Staates aus, als der umfassendsten Form menschlichen Lebens, und um ihn hierin ganz idealistisch erscheinen zu lassen, führt Shakespeare ihn um keinen anderen Vortheil, als den Namen, in den Krieg. Hamlet's Ideal ist höher und umfassender, aber minder bestimmt und, in seiner Allgemeinheit, minder verpflichtend. Denn die Frage, was gut sei, würde sich für den einzelnen Fall aus der Idee Gottes und der sittlichen Weltordnung gar nicht beantworten lassen, wenn uns das Leben selbst nicht in den objectiven Mächten des Staates, der Familie, jeder engeren und weiteren Genossenschaft, Form, Ziel und Gränze unseres Handelns gesetzt hätte. Einen Standpunkt giebt es freilich, wo auch diese Mächte und Institute wieder nur Gegenstände der Betrachtung werden, und irren wir nicht, so ist des Horatio nur leicht bezeichnete Figur auf diesen Standpunkt des wissenschaftlichen Betrachtens gestellt: ein nüchterner, leidenschaftsloser, fleissiger, kritisch betrachtender Mann. Wer aber durch Stellung und Umstände zum Mitleben mit den Dingen und zum Handeln berufen ist, für den ist dieser Standpunkt (der das Handeln an sich, wie wir sahen, keineswegs ausschliesst) zu hoch. Die Höhe, welche Fortinbras einnimmt, ist für einen Solchen die richtige.

Sie ist es auch für den ganz besonderen Fall des Hamlet. In jeder wohlcomponirten modernen Tragödie wird eine mittlere Form gesunden, harmonischen Lebens durchgefühlt, von welcher die handelnden Charaktere nach der einen oder der anderen Seite abweichen, durch ein Zuviel oder Zuwenig sich unterscheiden. Sie tritt als Persönlichkeit oder als Schicksal in die Handlung hinein, und

indem sie den Handelnden zum Gericht wird, wird sie uns zur Versöhnung. Dies Ideal der rechten Mitte für die Hamlet-Tragödie ist Fortinbras. Es kann, nach dem fürchterlichen Kampfe des Egoismus und der Ueberspannung, der die Bühne mit Leichen erfüllt hat, gar nichts Erfrischenderes geben, als das kriegerisch muntere Auftreten des Fortinbras; er führt sofort die Bilder einer tüchtigen, gesunden, thätig maassvollen Welt uns vor Augen. Diesen trompetenverkündeten Auftritt dem Publikum vorzuenthalten, wie hie und da geschieht, ist wahrhaft abscheulich.

Hier erst, nachdem wir das rechte Maass erkannt haben, welches Hamlet verfehlt hat, sind wir im Stande, seine tragische Schuld zu bezeichnen. Dieses rechte Maass ist die Idee des Staates, welche dem Hamlet nie aufgegangen ist. Drei Standpunkte scheinen dem Verbrechen des Claudius gegenüber, von der blossen Passivität abgesehen, möglich zu sein: der der Blutrache, der der Staatsstrafe, der der göttlichen Gerechtigkeit. Der erste macht den Menschen zum blinden Werkzeug eines alten blutigen Gesetzes, das, ohne die Motive der That zu unterscheiden, meist Verbrechen mit Verbrechen bezahlt: er ist für einen geistigen, selbst denkenden, selbst fühlenden Menschen unmöglich. Der dritte scheint der wahrhaft sittliche und der höchstmögliche zu sein; denn strafen, wie Gott strafen würde: wie liessen sich die Handlungen der Menschen gerechter betrachten? Aber diese Betrachtungsweise ist in der Complication des Lebens nicht durchzuführen. Sie lässt die Tugend selber schuldig werden, denn sie nimmt die Kraft des Menschen über ihr rechtes Maass in Anspruch. Der Mensch, in angeborener Schwachheit und Leidenschaft, ist ihr nicht gewachsen: sie führt ihn wider seinen Willen an die Seite des Verbrechers. Das rechte sittliche Maass der Selbstentäusserung, endlich, fordert der mittlere Standpunkt, der in der Idee und dem Rechte des Staates genommen wird: dieses Maass der Selbstlosigkeit kann der Mensch leisten und soll er leisten. Hamlet vergisst zwar, dass er selbst in seinen Rechten gekränkt ist, aber er vergisst auch, dass durch den Verbrecher die heilige Ordnung des Staates erschüttert wurde, welche zu schützen und wiederherzustellen ihm zukam. Hieran denkt Hamlet so wenig, wie er an persönliche Rache denkt; er vergiebt, in der Ueberspannung seines verletzten Gefühls, den Rechten des Staates, und lässt ihn darüber in Schaden und Verwirrung kommen. Er macht keine Partei, er ruft die Grossen des Reiches nicht auf, er zieht den Mörder nicht vor das Forum des Volkes; — dies wären die Maassregeln gewesen, in denen Hamlet Sühne für das Ver-

brechen und Ruhe für sein Gemüth hätte finden sollen. Indem er die Sache unter einen ihr fremden Gesichtspunkt willkürlich setzte, handelte er in jenem Subjectivismus, der sein ganzes Zeitalter auszeichnete.

Es mag sein, dass, wie Goethe will, der politische Hintergrund der Hamlet-Tragödie für ein deutsches Publikum einfacher und in anderer Farbe könnte gehalten sein: aber ihn zu tilgen wäre sehr unbesonnen und willkürlich; nichts giebt einen solchen Begriff von der Grösse und Reife des Dichters, wie die Einführung der Geschichte des Fortinbras. Sie beweist, mit welchem Bewusstsein der Dichter componirte, von dem die Realisten so gern eine ganz instinctive Art zu schaffen behaupten möchten. Die Einwirkung des norwegischen Prinzen ist von jener Grossartigkeit der Tendenz, wie sie für das wahre Kunstwerk nicht nur erlaubt, sondern gefordert ist; von derselben Reife des sittlichen Urtheils, welche den Orestes vor ein Gericht ehrwürdiger, nüchterner Männer stellte. Der eine Dichter in der Gestalt des Fortinbras, der andere in der Gründung des Areopag, bezeichnet nur die neue reale sittliche Bindung, in welcher der von alten Banden befreite geistigere Mensch seine Kräfte bethätigen, seine Leidenschaften läutern, seine Schmerzen überwinden soll.

Es kam hier nur darauf an, aus der verwandten Schöpfung eines anderen grossen Dichters unsere Auffassung der Hamlet-Tragödie des Weiteren zu bewähren; die Parallele genauer auszuführen, so verlockend dies ist, würde von unserem nächstgesetzten Zwecke abliegen.

Was man uns von den Leistungen Devrient's in der Rolle Hamlet's berichtet, lässt uns vermuthen, dass sich unsere Auffassung der Tragödie mit der seinigen berührt. Es würde uns wahrhaft freuen, wenn die Praxis eines so genialen und schöpferischen Schauspielers unseren Ausführungen Recht gäbe.

Ueber Shakespeare's Timon of Athens.

Von

N. Delius.

Den folgenden Untersuchungen über Shakespeare's *Timon of Athens* erlaube ich mir als Einleitung einen längern Passus aus einem Werkchen voranzuschicken, welches ich vor zwanzig Jahren erscheinen liess. Ich citire die ganze Stelle, weil die Schrift, in der sie steht (Die Tieck'sche Shaksperekritik beleuchtet von N. Delius), nur dem kleineren Theile der Leser unseres Jahrbuchs bekannt geworden und auch bei diesem leicht in Vergessenheit gerathen sein mag.

„Ein Werk aus den reifsten Jahren des Dichters nennt Tieck den „Timon von Athen" mit Recht, aber er versucht nicht das Problem zu lösen, wie ein Schauspiel Shakespeare's aus dieser Zeit in so ungleichartiger Gestalt, in einzelnen Theilen scheinbar unfertig, in andern vollkommen ausgeführt und abgerundet, in der Folioausgabe von 1623 uns überliefert ist. Tieck erwähnt nicht einmal, was doch beinahe keinem der Commentatoren entgangen ist, dass ein auffallender Contrast in Styl, Vers und Charakteristik durch das ganze Drama hindurch zwischen einzelnen Scenen nicht nur, sondern sogar zwischen einzelnen Stellen derselben Scene hervortritt; ein Contrast, den die Einen aus der Corruption des Textes in der Folio, die Andern durch die Annahme zu erklären suchen, dass der Dichter den „Timon" unvollendet hinterlassen habe. Keine dieser

Hypothesen reicht zur genügenden Erklärung aus. Die Corruption des Textes ist unläugbar in metrischer Hinsicht ärger, als in irgend einem andern Drama Shakespeare's, und die spätern Herausgeber haben, indem sie den Mängeln der Folio abhelfen wollten, das Ihrige gethan, den Schaden nur noch grösser zu machen, Verse, welche die Folio richtig als solche druckt, in Prosa aufgelöst und umgekehrt die Prosa der Folio in Verse regulirt. Aber eben dass diese Bemühungen nur bei einem genau von dem Uebrigen zu sondernden Theile erforderlich oder auch nur möglich waren, während ein andrer Theil des „Timon" metrisch und stylistisch stehen bleiben konnte, wie ihn die Folio bringt, beweist, dass nicht die Corruption erst diesen tiefgehenden Unterschied in das Drama hineingebracht. Auch die zweite Annahme, der zufolge „Timon von Athen" unvollendet vom Dichter hinterlassen sei, erscheint unhaltbar; die schwächeren Stellen oder die, welche in Styl, Vers und Charakteristik zu den vollendeten in entschiedenem Widerspruche stehen, beschränken sich nicht auf einen bestimmten Theil des Gedichtes, der von Shakespeare etwa in erster Skizze roh entworfen und dann nicht mit dem Rest überarbeitet sei, sondern laufen abwechselnd durch das ganze Drama, so dass es unbegreiflich schiene, wie Shakespeare so sprungweise Vollendetes und Unvollendetes nicht neben, sondern durch einander habe auf's Papier bringen können. In dieser Verlegenheit stellt Knight die Theorie auf und sucht sie durch eine Analyse des ganzen Schauspiels in seinem Verlauf näher auszuführen, dass der „Timon" nicht ganz von Shakespeare herrühre, sondern ursprünglich von einem andern untergeordneten Dichter verfasst sei und in dieser seiner ersten Gestalt sich eine Zeit lang auf der Bühne behauptet habe; dass das Drama nicht ganz umgearbeitet auf uns gekommen sei, wie „der Widerspenstigen Zähmung" und „König Johann", sondern insofern umgegossen, dass ganze Scenen von Shakespeare an die Stelle ganzer Scenen des älteren Schauspiels getreten seien, und zwar fast ausschliesslich solche Scenen, in denen Timon selbst auftritt und sein Charakter sich entwickelt. Es lässt sich gegen diese Theorie, welche Knight mit Scharfsinn und feinem ästhetischen Gefühl an der ganzen Scenenreihe im „Timon" praktisch nachweist, eine doppelte Einwendung machen; einmal dass eine solche Benutzung einer fremden Arbeit, welche die eine Hälfte des Originals in allen ihren metrischen und stylistischen Mängeln unberührt lässt und die andere Hälfte zu wirklich Shakespeare'schem Eigenthum umgestaltet, ganz unbekümmert um den Gegensatz, der sich in deren unvermitteltem Durcheinander

fühlbar macht, dass eine solche Benutzung von Seiten Shakespeare's wirklich beispiellos ist. Sollte Shakespeare in seinen reiferen Jahren, denen „Timon von Athen“ angehört, wenn er damals überhaupt noch an die Bearbeitung fremder Bühnenstücke ging, diese Arbeit halb gethan und halb unterlassen haben, er, der in früherer Zeit „die Zähmung einer Widerspenstigen“ und den ältern „König Johann“ nicht halb, sondern ganz, und zwar durchgängig in allen Theilen aus einem fremden Werke zu einem eignen machte? Schon die hohe Vollendung, das tragische Pathos, die der Dichter den von Knight als Shakespeare'sch bezeichneten Theilen des „Timon“ verlieh, verrathen die Liebe, welche er diesem Werke als dem seinigen zuwandte. — Zu diesem ersten Bedenken kommt ein zweites, dass nämlich die vernachlässigten Stellen, welche Knight einem andern untergeordneten Dichter zuschreiben möchte, bei allen Mängeln und bei allem Abstande von dem übrigen „Timon“ doch durchweg den Stempel Shakespeare'scher Eigenthümlichkeit tragen, was sich schwerlich mit Knight durch einige gelegentliche Striche von der Hand unseres Dichters hie und da angebracht *(some few occasional touches here and there)*, erklären lässt. Es bleibt mithin nichts Anderes übrig, als den ganzen Timon in allen seinen Theilen für Shakespeare's Werk zu halten und den Grund der bemerkten Verschiedenheit in einer partiellen Umarbeitung zu suchen, die er einer von ihm selbst herrührenden Jugendarbeit in reiferen Jahren angedeihen liess. Bei dieser Umarbeitung scheint ihm allerdings die Charakteristik des Timon ausschliesslich am Herzen gelegen zu haben. Die Scenen, in denen dieser Held des Dramas nicht auftrat, liess er als weniger wesentlich so stehen, wie er sie früher geschrieben. Das Stoffliche, der Gang der Handlung blieb wie früher; und da auch das Frühere in diesen Nebendingen sein Eigenthum war, konnte er sich schon eher daran genügen lassen, als wenn die Spuren einer fremden Hand in seinem „Timon“ sichtbar geblieben wären.“ —

So war im Wesentlichen meine frühere Auffassung von dem Verhältnisse der beiden disparaten Elemente des Dramas zu einander. Eine eingehendere Beschäftigung mit dem Texte jedoch, für die Herausgabe in meiner Gesammtedition der Shakespeare'schen Werke, hat mich später von der Unhaltbarkeit meiner Hypothese überzeugen müssen, dass wir in dem ganzen Timon, in der Anlage des Dramas, in der Charakteristik der Nebenpersonen, in den stylistischen und metrischen Mängeln einzelner Partien, überall des Dichters eigene Hand, nur aus verschiedenen Lebensperioden, zu

erkennen haben. Am Wenigsten möchten diejenigen Theile des Timon, die ich nunmehr kein Bedenken trage, geradezu als unshakespeare'sche zu bezeichnen, die charakteristischen Merkmale Shakespeare'scher Jugendarbeiten an sich tragen. Denn auch die Jugendarbeiten unseres Dichters legen schon von seiner Kunst, wenn auch nicht von seiner Kunstvollendung, überall ein vollgültiges Zeugniss ab. Der Plan ist, wenn auch weniger complicirt und mit weniger feinem Calcül in seinen Einzelnheiten gruppirt, doch überall logisch klar und übersichtlich entwickelt. Nirgendwo leidet er an solchen inneren Widersprüchen, an solchen unmotivirten Sprüngen und Einschiebseln, wie sie uns im Timon aufstossen. Die Charakteristik ist, wenn auch nicht so tief gefasst, nicht so scharf umrissen, nicht so fein nüancirt, wie in den Schauspielen aus Shakespeare's reiferer und reifster Zeit, doch überall fest und bestimmt, um über die Absichten des Dichters keinen Zweifel zu lassen; sie ist überall consequent von Anfang bis an's Ende durchgeführt und stört uns nirgendwo den Eindruck, dass wir es mit wirklichen Personen, mit Individuen von Fleisch und Blut zu thun haben; nicht lediglich mit Schemen oder, im besten Fall, mit blossen Gattungsfiguren, wie sie in so manchen Scenen des Timon herumspuken. Der Styl in Shakespeare's Jugenddramen zeichnet sich, im Gegensatze zu der partiellen Gedrungenheit und der gedankenvollen Schwierigkeit seiner späteren Diction durch grössere Klarheit und leichtere Verständlichkeit aus, während gerade die unshakespeare'schen Partien des Timon an gesuchten Dunkelheiten und unschönen Seltsamkeiten des Ausdrucks keinen Mangel leiden. Vollends im Widerspruche mit dem Typus der Shakespeare'schen Jugendarbeiten steht der Vers der unächten Stücke des Timon: bei Shakespeare überall in seinen frühesten Arbeiten der regelmässige, oft bis zur Monotonie regelmässige Tonfall des reimlosen Blankvers, den er von seinen dramatischen Vorgängern übernommen und erst später zu lebendigster Mannigfaltigkeit, dem dramatischen Zwecke in jeder Wendung sich anschmiegend, umgebildet hat. In den betreffenden Theilen des Timon dagegen herrscht, dieser strengen metrischen Ordnung gegenüber, eine wahre metrische Anarchie, an deren versuchter Regulirung alle bessernden Bemühungen der Herausgeber gescheitert sind. Und, vollends unshakespeare'sch, erscheinen überall zwischen diese hinkenden, holperichten Jamben, die wie Prosa aussehen, sowie umgekehrt zwischen diese Prosa, die sich zur Noth in schlechtgebaute Jamben abtheilen lässt, Reimverse reichlich eingestreut, deren müssiges Geklingel in solcher Einfassung und Umgebung doppelt

widerlich sich geltend macht; während in Shakespeare's Jugendarbeiten wie in seinen späteren Dramen der Reim nirgendwo ohne eine gewisse innere Berechtigung auftritt, überall wohl motivirt erscheint, entweder am Schlusse einer Scene oder längeren Rede, häufig in epigrammatischem Resumé, oder durch ganze Scenen und Reden hindurch, in pathetisch gehobenen, lyrisch bewegten Stimmungen.

Diese und ähnliche Erwägungen waren es denn, welche mich veranlassten, in der Einleitung zu meinen Ausgaben des *Timon of Athens* (Erste Auflage im Jahr 1855 — Zweite Auflage im Jahr 1865) meine vollständige Zustimmung zu der oben charakterisirten Ansicht Charles Knight's auszusprechen, und nach Knight's Vorgange den Versuch zu machen, in einer Analyse die Shakespeare'schen Partieen von den Nicht-Shakespeare'schen zu sondern. Meinem Zwecke einer Gesammtausgabe Shakespeare's gemäss, konnte jene Analyse nur eine sehr kurze und insofern ungenügende sein, als sie sich mit einer allgemeinen Uebersicht des Scenariums begnügen musste und nicht auf alle Einzelnheiten und noch weniger auf eine detaillirte Angabe der Gründe sich einlassen durfte, weshalb diese oder jene Scene, ja sogar diese oder jene Partie einer Scene, nicht von Shakespeare herrühren könne, sondern von dem Anonymus herrühren müsse, dessen Drama unser Dichter benutzt hat, oder, um das Verhältniss genauer zu formuliren, in dessen Drama unser Dichter einzelne Scenen oder auch nur einzelne Reden eingefügt hat. Was ich damals, in der Einleitung zu meiner Ausgabe des *Timon of Athens,* nur in Andeutungen und allgemeinen Umrissen geben konnte, mag hier in eingehender, weiterer Ausführung ergänzt werden, in einer raisonnirenden, übrigens von Knight durchaus unabhängigen Analyse, als deren, allerdings erst zu beweisende, Prämissen folgende vier Sätze aufzustellen sein möchten:

1) Shakespeare's Betheiligung am *Timon of Athens* fällt in eine reifere Lebensperiode des Dichters, in eine Zeit, wo in seiner Dramaturgie bereits der schöpferischen Phantasie der philosophische Tiefsinn das Gegengewicht zu halten, vielleicht sogar ein Uebergewicht zu gewinnen beginnt. Psychologische Fragen poetisch zu verarbeiten, einzelne Charaktere in ihrer Tiefe und Eigenartigkeit zu erfassen, das mag für unsern Dichter in jener Zeit keinen geringeren Reiz gehabt haben, als die künstlerische Anlage, die Verflechtung und Entwickelung eines dramatischen Gesammtstoffes. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint es denn nicht mehr so auffällig, wie es sonst erscheinen müsste, wenn wir Shakespeare, selbst in seiner reiferen Zeit, seine sichere und geübte Hand an das Drama

eines Anderen legen sehen, nicht um dessen Unvollkommenheiten, die seinem überlegenen Scharfblick am Allerwenigsten verborgen bleiben konnten, wegzuräumen in einer durchgreifenden Umarbeitung, sondern lediglich um seine psychologische Meisterschaft an der Entwickelung eines einzelnen Charakters, der freilich den Mittelpunkt des Dramas bildet und ihm den Namen leiht, zu üben und darzuthun.

2) Das Drama, welches Shakespeare auf diese Weise also nicht umarbeitete, sondern nur mit neuen Zuthaten von seiner Hand ausstattete, muss ihm vollständig, nicht etwa als ein von ihm erst zu ergänzendes Fragment, vorgelegen haben, so dass darin einzelne Scenen des Anonymus einzelnen Scenen unseres Dichters haben weichen müssen. Ja, es ist sogar im höchsten Grade wahrscheinlich, dass das Drama des Anonymus dem Publicum bereits auf der Bühne vorgeführt war, und dass, abgesehen von dem oben berührten vorwiegend psychologischen Interesse an dem Stoffe, eben dieser Rücksicht auf das Publicum und auf dessen Gewöhnung an das Drama in einer bestimmten Gestalt unsern Dichter veranlasst hat, an dem Plan des Stücks, so mangelhaft derselbe ihm auch erscheinen mochte, nicht das Mindeste zu ändern. Wie Shakespeare solche Rücksichten auf gewohnte Anschauungen seines Publicums auch anderswo zu nehmen und wie er sehr wohl das Interesse der Popularität mit dem Interesse der Kunst zu vermitteln wusste, das sehen wir ja an seinem *King John* und an seiner *Taming of the Shrew*, an zwei Dramen, die nicht bloss theilweise, wie *Timon of Athens*, sondern ganz sein Werk sind, und die doch den Plan, grossentheils auch das Scenarium den uns noch erhaltenen Arbeiten anonymer Dramatiker entlehnen; nicht etwa weil dieser Plan und dieses Scenarium unserm Dichter keiner Verbesserung fähig oder bedürftig erschienen wären, sondern weil das Publicum nun einmal an *King John* und an *Taming of a Shrew* in dieser älteren uns überlieferten Gestaltung und Anordnung gewöhnt war, und weil es in der Bühnenpraxis sich empfahl, die Zuschauer in dieser ihrer gewonnenen Anschauung nicht irre zu machen.

3) Das Drama, welches Shakespeare entweder in der Handschrift vor sich liegen hatte, oder, falls die Hypothese begründet ist, auf der Bühne aufführen sah, kann kein aus früherer Zeit stammendes und später in Vergessenheit gerathenes Schauspiel gewesen sein. So unvollkommen nach jeder Seite hin, in Anlage und Charakteristik, dasselbe sich, wie es uns vorliegt, auch darstellen mag, so verräth doch der Dialog und das Arrangement einzelner

Scenen eine gewisse theatralische Routine, wie sie vor Shakespeare und selbst in Shakespeare's Jugendzeit nicht eben verbreitet war, wie sie sich vielmehr erst im Verfolge der vielseitigen und lebendigen Entwickelung der englischen Bühnenverhältnisse ausgebildet hat. Auch der Blankvers des älteren Timon ist in seiner Nachlässigkeit und Unregelmässigkeit durchaus nicht der bis zur Monotonie regulirte, des Vor-Shakespeare'schen Theaters, sondern erinnert in seinem, vielleicht geflissentlich leichtfertigen, an die Conversationssprache der Zeit sich anschliessenden Bau eher an den Vers der jüngeren dramatischen Zeitgenossen unseres Dichters. So mag allerfrühestens der von Shakespeare benutzte Timon derselbe sein, auf den in Guilpin's *Skialetheia, 1598,* angespielt wird mit den mehrfach citirten Worten: *Like hate-man Timon in his cell he sits;* oder auch derselbe, dessen Popularität auf der Bühne in *Jack Drum's Entertainment, 1601,* bezeugt wird: *But if all the brewers' jades in the town can draw me from the love of myself, they shall do more than e'er the seven wise men of Greece could. Come, come; now I'll be as sociable as Timon of Athens.* — Gerade die Popularität eines damals noch wohlbekannten und gerngesehenen Dramas mochte unsern Dichter bestimmen, dasselbe durch seine Zuthaten solcher Volksgunst würdiger zu machen, wie sie ihn andererseits abhalten musste, durch eine totale, in den Plan des Stückes eingreifende, Umarbeitung dem Theaterpublicum dasjenige fremd erscheinen zu lassen, woran sich die Zuschauer nun einmal gnwöhnt hatten. Bei einem älteren, bereits vergessenen Drama aber wäre weder jenes Motiv noch diese Rücksicht recht begreiflich gewesen.

4) Ist nun das Verhältniss der Shakespeare'schen Arbeit zu der Arbeit seines Vorgängers im Timon das hier vermuthete und charakterisirte, so wird die herkömmliche Frage nach den Quellen, die unser Dichter für sein Drama benutzt haben möchte, von selbst erledigt. Shakespeare brauchte eben keine anderen Quellen vor Augen zu haben, als das Schauspiel des Anonymus, da dieses für seine Zwecke vollkommen ausreichte. So gut unserm Dichter, wie wir anderswo sehen, die Novellensammlung von Paynter, *Palace of Pleasure* betitelt, und der von Sir Thomas North übersetzte Plutarch auch bekannt war, so hat er doch weder aus jener Sammlung noch aus diesem Geschichtswerk die oft, u. A. auch in meiner Ausgabe, citirten, den Timon betreffenden Stellen für sein Drama zu studiren und zu verwerthen Anlass gefunden. Vielmehr war das lediglich die Sache seines Vorgängers, der freilich auch den, unserm Dichter

schwerlich zugänglichen, Dialog des Lucian in irgend einer Form gekannt haben muss. Dass der Stoff des Dramas zum guten Theil dem Lucianischen Timon entlehnt ist, muss als unzweifelhaft angenommen werden, während es mindestens zweifelhaft erscheint, ob der Anonymus irgend welche Notiz genommen hat von jenem anderen altenglischen Schauspiel *Timon* eines gleichfalls unbekannten Verfassers, das Alexander Dyce im Jahr 1842 für die Shakespeare Society herausgab. Die Aehnlichkeiten zwischen diesem für ein klassisch gebildetes Publicum, nicht für ein Londoner Volkstheater geschriebenen Timon, von dem ich die bezeichnendste Scene, die Bankettscene, in der Einleitung zu meiner Ausgabe mitgetheilt, und zwischen unserm Timon sind am Ende keine anderen, als die sich aus einer Behandlung desselben Stoffes mit Benutzung derselben Quellen, und zwar vorzugsweise auch des Lucianischen Timon, ergeben mussten.

Nach Aufstellung dieser vier einleitenden Sätze gehen wir nunmehr zur eigentlichen Analyse des Dramas selber über. Wir folgen dabei der einmal eingeführten Eintheilung in Akte und Scenen, welche bekanntlich beim Timon in der Folioausgabe sich noch nicht bezeichnet findet, sondern erst von Rowe in seiner ersten Ausgabe (1709) hinzugefügt ist.

A. I. Sc. 1. Es ist eine allgemeine Wahrnehmung bei der Betrachtung des altenglischen Theaters, dass selbst untergeordneten Dramatikern die Introduction meistens gut gelingt, dass sie, von einem glücklichen Instinct geleitet, es verstehen, das Publicum *medias in res* einzuführen und dasselbe von vorherein mit einer gewissen Sicherheit und Anschaulichkeit über ihre dramatischen Absichten zu orientiren. So hätte Shakespeare, wie er den Plan seines Vorgängers auch in dieser Scene unverändert adoptirt hat, vielleicht auch dessen Worte, unbeschadet des dramatischen Zweckes und der dramatischen Wirkung, beibehalten können. Wenn Shakespeare demungeachtet wenigstens den ersten Theil dieser Scene neu schrieb, so mochte ihn dabei nicht nur der Wunsch leiten, seinen eignen Ton gleich im Anfang vorklingen zu lassen, sondern eben so sehr die Erwägung, dass sein einziges, ausschliessliches Augenmerk bei seiner Mitarbeit, die Charakteristik des Copthelden, wesentlich schon in dieser Einleitung vorzubereiten war. Bei dieser Rücksicht liess Shakespeare freilich die Unebenheiten und die Widersprüche ausser Acht, oder liess sie doch bestehen, welche eine nur partielle Umarbeitung in das Drama bringen musste. — Als zufällig mag es erscheinen, wenn in der Folio unter den auftretenden Clien-

ten Timon's neben dem Poeten, Maler, Juwelier und Kaufmann auch ein Seidenkrämer *(Mercer)* genannt wird, eine Figur, die in dem ältern Drama gewiss eine Rolle gespielt hat, von der Shakespeare aber nur den Namen, und auch den vielleicht nur aus Versehen, in seinen Text mit hinübernahm. Bedeutsamer ist schon der Zwiespalt zwischen der Charakteristik zweier dieser Clienten oder Parasiten, wie Shakespeare sie gibt, und zwischen derjenigen, welche ihm in dem Werke des Vorgängers vorgelegen haben muss. In dem ursprünglichen Drama müssen der Poet und der Maler ganz zu dem gemeinen Trosse der übrigen Schmeichler gehört haben, welche den verschwenderischen Timon zu ihrem Vortheil egoistisch auszubeuten und in seiner Verblendung zu erhalten suchen. Als solche erscheinen die beiden denn auch in der von Shakespeare nicht angetasteten ersten Scene des fünften Aktes. In dieser Einleitungsscene des ersten Aktes aber ist der Poet vielmehr der wohlmeinende Warner, und sein dem reichen Gönner zugedachtes Gedicht verräth nach der von ihm selbst mitgetheilten Skizze die unverkennbare Tendenz, dem Timon einen Spiegel zur Selbstbeschauung und zur richtigen Würdigung falscher Freunde vorzuhalten. Auch der Maler, indem er dem Poeten eifrig und redlich gesinnt zustimmt, fällt aus der Rolle, die er eigentlich spielen sollte und im fünften Akte auch spielt. Unsern Dichter leitete bei dieser Abweichung gewiss die Absicht, die ihn überall leitet: die Gemüther der Zuschauer schon zeitig auf die kommende Peripetie und Katastrophe hinzuweisen, nirgendwo aber durch Ueberraschung und Knalleffect wirken zu wollen. — Zu den Widersprüchen gehört es ferner, dass Apemantus in der von Shakespeare verfassten Darstellung des Poeten als ein ganz Anderer erscheint, wie er sich später uns in den von dem Vorgänger überkommenen Scenen präsentirt:

Yea, from the glass-faced flatterer
To Apemantus, that few things loves better
Than to abhor himself: even he drops down
The knee before him, and returns in peace
Most rich in Timon's nod.

Indem Shakespeare auch hier seinem Grundsatze folgte, so viel wie möglich, die auftretenden Personen schon vor ihrem Auftreten namhaft zu machen, und, so viel wie nöthig, sie zu charakterisiren, übersah er, dass die von dem Vorgänger gegebene Charakteristik wenig mit der von ihm selber hier dem Poeten in den Mund gelegten übereinstimme. Während wir in dem ersten Theil dieser

ersten Scene bis zum Auftreten Timon's unzweifelhaft Shakespeare's alleinige Hand — seinen Vers und Stil aus seiner reifsten Zeit — zu erkennen haben, wobei der Dichter ganz in seiner Weise die hyperbolische Redeweise seines Poeten durch eine gewisse gesuchte Manier über die Redeweise der Scene selbst emporhebt, scheint in dem zweiten Theile der ersten Scene diese Hand Shakespeare's nur eine verbessernde, überarbeitende gewesen zu sein. In den ersten Proben, die wir von Timon's unerschöpflicher Freigebigkeit zu sehen bekommen, in den Gesprächen mit dem Diener des Ventidius und mit dem alten Athener ist gewiss Manches von dem Vorgänger stehen geblieben. Die ganze Behandlung dieser Partie ist zu wenig prägnant, zu skizzenhaft und flüchtig für eine selbständige Arbeit unseres Dichters, dessen Spuren vollends verschwinden bei dem Auftreten des Apemantus. Der plumpe geist- und witzlose Cynismus, mit dem dieser angebliche Philosoph seine Grobheiten, wie Faustschläge, rechts und links austheilt, ohne von irgend einer Seite die gebührende Replik zu erhalten, ist durchaus unshakespearesch. Man vergleiche nur, in wie ganz anderer Art, mit ätzendem Witz und scharfer Beobachtungsgabe ausgestattet, Shakespeare den Cyniker und Lästerer Thersites in seinem *Troilus and Cressida* sich gehaben lässt. Allenfalls das eine Wort des Apemantus: *The strain of man's bred out into baboon and monkey* möchte von Shakespeare herrühren, nicht aber das Vorhergehende. — Zu der ersten Begegnung des Alcibiades mit dem Timon hat unser Dichter Nichts von dem Seinigen hinzugethan, wie er überhaupt durch das ganze Drama hindurch die seltsame, schiefe und unmotivirte Stellung, welche der Vorgänger dem Alcibiades angewiesen hat, nirgendwo klarer und begreiflicher zu machen sich bemüht hat. — Das kurze Zwiegespräch der beiden Herren, mit denen die erste Scene schliesst, mag von Shakespeare wenigstens retouchirt, wenn auch nicht ganz von ihm entworfen sein. Die Kürze desselben lässt übrigens kaum ein sicheres Urtheil zu. — Schliesslich mag noch auf einen Widerspruch hingedeutet werden, in den Shakespeare mit seinem Vorgänger gerathen ist. Nachdem bei Shakespeare Timon das ihm dargebotene Bild des Malers betrachtet und mit bestem Dank acceptirt hat: *I like your work and you shall find it,* fordert bei dem Vorgänger Timon, als Alcibiades schon angemeldet ist, den Maler auf, ihm nach Tisch das Bild zu zeigen, als ob er es bis dahin nicht gesehen: *Go not hence, till I have thank 'd you; and when dinner 's done, show me this piece.*

A. I. Sc. 2. Solchen Vers und solche Prosa, solche springen-

den Uebergänge von dem einen zur andern und umgekehrt, wie wir sie hier finden, hat Shakespeare nirgendwo sonst sich zu Schulden kommen lassen. Vollends unshakespearesch ist die Art, wie der Vorgänger in den Reden des Apemantus seinen lahmen Jambus mit Reimen ausstattet, ohne die epigrammatische Abrundung und antithetische Zuspitzung, die wir in Shakespeare's gereimten Couplets finden. In Sinn und Form gleich mangelhaft ist z. B. auch der Schluss von Timon's erster Rede:

> *If our betters play at that game, we must not dare*
> *To imitate them: faults that are rich are fair.*

So wenig wie das gereimte Tischgebet des Apemantus eine Spur von Shakespeare'scher Prägnanz aufzuweisen hat, so wenig von Shakespeare'scher Eleganz verräth der vom Cupido eingeführte Maskenzug und der Empfang, den derselbe bei Timon und seinen Gästen findet. Wie sinnreich weiss Shakespeare in seinen eignen Dramen solche *Masques*, in denen sich der feinste Duft damaliger Hofpoesie auch zum Volksgeschmack herabzulassen verstand, in Allegorie und Sprache auszustatten! — Die täppisch geistlose Weise, mit der Timon zum Schlusse dieser Scene blindlings seine Wohlthaten nach allen Seiten hin verstreut, bildet das vollkommene Gegenstück zu derselben täppisch geistlosen Weise, wie Apemantus seine Sottisen an den Mann bringt: das Eine ist so wenig Shakespeare'sch wie das Andere. — Auch an den Flavius, den einzigen Charakter neben dem des Helden, den Shakespeare im Verlaufe des Dramas mit einzelnen Pinselstrichen bedacht hat, hat unser Dichter in dieser Scene noch nicht die bessernde Hand gelegt. Dessen Jambus ist eben so lahm, eben so zur Unzeit mit Reimen verbrämt, wie der der übrigen Figuren dieser Scene. — Endlich sei noch auf eine unshakespeare'sche Einzelnheit dieser Scene hingedeutet, da wo Timon von Apemantus sagt:

> *They say, my lords, Ira furor brevis est,*
> *But yond man 's ever angry.*

Diese wohlfeile Gelehrsamkeit lateinischer Floskeln anzubringen, kann nur dem Vorgänger eingefallen sein. Bei Shakespeare finden wir dergleichen nur in den allerfrühesten Jugendarbeiten, in *Henry VI.* und im *Titus Andronicus*, nirgendwo aber in seinen späteren Werken.

A. 2. Sc. 1. In der Rede des Senators mag Shakespeare einige charakteristische Zeilen hineingearbeitet haben, wie z. B. *If I want*

gold, steal but a beggar's dog etc., die allerdings den Versbau und Stil unsers Dichters zu verrathen scheinen. Das Ganze aber gehört schwerlich ihm, sondern dem Vorgänger an. — In dem Personenverzeichnisse, welches ausnahmsweise schon die Folioausgabe von unserm Drama bringt, figurirt der hier auftretende Caphis unter den *Servants to Usurres.* Damit ist der Senator dieser Scene denn vor der Hand nur als Wucherer bezeichnet, nicht in seiner erst später betonten politischen Eigenschaft. Wir werden auf diese Discrepanz des Vorgängers, welche Shakespeare sich nicht gemüssigt gesehen hat wegzuräumen, im Verlaufe des Dramas noch öfter zurückzukommen veranlasst sein. Hier sei nur auf die unkünstlerische Ueberflüssigkeit dieser Scene hingedeutet. Dass der Senator, den Timon's notorische maasslose Verschwendung um die Sicherheit seiner dem Verschwender dargeliehenen Gelder besorgt macht, seinen Diener Caphis als Mahner an den saumseligen Schuldner entsendet, das erhellt hinlänglich aus der folgenden Scene; und etwas Anderes als das ersehen wir aus dieser ersten Scene des zweiten Aktes nicht. Dergleichen steht entschieden im Widerspruch mit der Shakespeare'schen Kunst, die in jeder Scene den Gang der Handlung fördert oder mindestens doch, wo die Handlung etwa nicht gefördert erscheint, uns über Personen und Zustände weiter orientirt.

A. 2. Sc. 2. Der erste kurze Monolog des Haushofmeisters ist genugsam durch die incorrecte Schreibart und durch das mitten eingeschobene, den Sinn so unklar und schief ausdrückende Reimpaar:

Never mind
Was to be so unwise, to be so kind —

als eine Arbeit des Vorgängers gekennzeichnet. Eben so wenig können die auftretenden Diener der Gläubiger Timon's und ihre Begegnungen mit dem Herrn des Hauses und dem Haushofmeister von Shakespeare gearbeitet sein. Vollends ungeschickt ist der rasche Weggang Timon's mit seinem Haushofmeister, und die Unterbrechung, welche die nothwendige und später doch erfolgende Auseinandersetzung zwischen den Beiden über die misslichen Vermögensverhältnisse damit erleidet. In der That scheinen sich Timon und Flavius für den Augenblick von der Bühne lediglich deshalb zurückzuziehen, damit erst Apemantus und der Narr, und nachher der Page ihr müssiges Wortscharmützel unter sich und mit den Dienern der Gläubiger ausfechten können. — Die zusammenhangslos

hier von dem Vorgänger angebrachte Figur des Narren entspricht sehr wenig dem bekannten Shakespeare'schen Typus dieses herkömmlichen Requisits der altenglischen Bühne. Ganz unshakespeare'sch muss es auch erscheinen, dass der Narr wie der Page sich wiederholt auf ihre Gebieterin, eine Bordellwirthin, beziehen, der Page sogar Briefe, wahrscheinlich kupplerischen Inhalts, von derselben an Alcibiades und an Timon zu besorgen hat, während weder vorher noch nachher von dieser Person weiter die Rede ist. Es ist sehr wahrscheinlich, dass in dem Drama des Vorgängers diese Bordellwirthin wirklich auftrat, und dass Shakespeare die betreffenden Scenen strich, um für andre Dinge Raum zu gewinnen. Vielleicht stand sie mit der Phrynia und Timandra in Verbindung, welche in Begleitung ihres Freundes Alcibiades im vierten Akt erscheinen, ohne dass, was Shakespeare gewiss nicht unterlassen hätte, vorher auf deren Erscheinung vorbereitend hingedeutet wäre. — Nach dem Weggehen des Narren, des Pagen und des Apemantus, das eben so unmotivirt erfolgt, wie vorher ihr Auftreten, kehren denn Timon und Flavius zurück und nehmen ihr Gespräch ungefähr an demselben Punkte wieder auf, wo sie es vorher fallen liessen. — Dafür ist der Rest dieser Scene aber unzweifelhaft von Shakespeare's Meisterhand. Die beiden Charaktere des Herrn und des Haushofmeisters in ihrem Verhältnisse zu einander zeichnen so scharf umrissen sich ab, wie nirgendwo vorher. Die Rede strömt gewaltig und leicht zugleich dahin, und der Vers zeigt alle die dramatisch lebendige Mannigfaltigkeit, den kräftigen Schwung und Wohllaut, welche ihn in Shakespeare's mittlerer Periode charakterisirten. — Sollten wir in dieser Scene noch Etwas als besonders Shakespeare'sch hervorheben, so wäre es die drastische Schilderung, welche Flavius von den Ausflüchten der von ihm um ein Darlehn angegangenen Senatoren entwirft und Timon's antwortender Ausruf: *You gods, reward them!* worauf er doch in seiner sanguinischen Zuversicht und Freundlichkeit alsbald dem bekümmerten treuen Flavius seinen eignen unerschütterten guten Muth einzuflössen sucht. — Freilich lässt Shakespeare dabei ausser Acht, dass nach der Darstellung des Vorgängers Timon von denselben Senatoren, die er hier, als geschähe es zum ersten Mal, um ein Darlehn von tausend Pfund ansprechen lässt, bereits um die Erstattung früher ihm geliehener bedeutender Summen gemahnt war. — Der parenthetische Zusatz, die Senatoren betreffend,

> *(Of whom, even to the state's best health, I have*
> *Deserved this hearing)*

deutet vorbereitend in Shakespeare's Weise auf ein bisher nicht berührtes Moment hin, das erst später im Drama zu voller Geltung gelangen soll. — Die Schlusscouplets des Aktes in ihrer ungefügen, durch den Reim offenbar genirten Ausdrucksweise scheint Shakespeare von dem Vorgänger entlehnt oder stehen gelassen zu haben.

A. 3. Sc. 1. Die erste Scene ist von dem Vorgänger und zwar in dessen bester Manier, wie überhaupt sein dramatisches Geschick sich gerade am Vortheilhaftesten beurkundet in der Nüancirung und Steigerung, mit welcher in den drei ersten Scenen dieses Aktes nach der Reihe die drei falschen Freunde dem Gesuche Timon's um eine Anleihe in verschiedener Weise ausweichen. Nur ist die Komik, die dabei zum Vorschein kommt, nicht gerade die Shakespeare'sche; sie erinnert vielmehr an die Art Ben Jonson's und seiner Schule. Am Wenigsten Shakespeare'sch sind die der Prosa des Dialogs angeflickten Epiloge in schlecht gebauten Jamben, in denen moralische Nutzanwendungen und Betrachtungen voll von schwächlichem Pathos über die niedrige Gesinnung der Freunde Timon's angestellt und den abgewiesenen Dienern oder auch einem unparteischen Dritten in den Mund gelegt werden.

A. 3. Sc. 2. Das Ebenbemerkte gilt auch von dieser Scene. Um einen Interlocutor für den Lucius zu beschaffen, lässt der Vorgänger ungeschickt und unmotivirt genug drei Fremde, d. h. drei Nicht-Athener, auftreten, wo Shakespeare sich füglich mit Einem begnügt haben würde. — Die Rede des ersten Fremden nach Lucius' Abgange mag Shakespeare mit einigen Versen ausgestattet haben, etwa von da an, wo es heisst:

Timon's money
Has paid his men their wages: he ne'er drinks
But Timon's silver treads upon his lips. etc.

Nur vergass Shakespeare auch an dieser Stelle, dass nach der Darstellung des Vorgängers der erste Fremde am Anfang derselben Scene von dem Verhältnisse des Lucius zu Timon noch nichts Näheres wusste und nun plötzlich darüber die genaueste Detailkenntniss — man sieht nicht recht, woher gewonnen — an den Tag legt.

A. 3. Sc. 3. Dass dem Vorgänger die Prosa immer noch besser gelingt, als der Vers, beweist u. A. diese Scene, die in ihrer ganzen metrischen Verwahrlosung Shakespeare hat stehen lassen, ohne etwas daran zu ändern oder hinzuzuthun. — Sehr weit hergeholt

und ganz gegen Shakespeare's Manier gleichsam bei den Haaren herbeigeschleppt erscheint in der kurzen Prosarede des Dieners die Anspielung auf die Maasslosigkeiten eines kirchlich politischen Fanatismus, wie sie allerdings in jener Zeit auch in England häufig genug waren: *like those that, under hot ardent zeal, would set whole realms on fire.* — Merkwürdig ist auch, mit welchen trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen der Vorgänger überall seine Reden in der Mitte ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert; so z. B. die Schlussverse dieser Scene:

And this is all a liberal course allows;
Who cannot keep his wealth must keep his house.

So auch die der vorhergehenden:

Men must learn now with pity to dispense:
For policy sits above conscience.

Wie hat man nur jemals derlei flaches Gereimsel für Shakespeare'sch halten können?

A. 3. Sc. 4. Shakespeare's Hand wird in dieser Scene erst mit dem Auftreten Timon's sichtbar. Was diesem vorhergeht, charakterisirt sich als eine Arbeit des Vorgängers schon durch die ungeschickte Wiederholung derselben Situation, welche in einer früheren Scene (A. 2. Sc. 2) bereits vorgeführt war: der Zusammenfluss und Zudrang der verschiedenen Diener, welche in ungestümen Mahnungen die Geldforderungen ihrer wucherischen Herren bei Timon und seinem Haushofmeister geltend machen. Der erste Theil dieser Scene erscheint um so überflüssiger, als Timon ja nicht durch diese wiederholte Behelligung von Seiten seiner Gläubiger, sondern durch den so bitter und tief von ihm empfundenen Undank seiner falschen Freunde auf den Gedanken gebracht wird, noch einmal Einladungen zu einem glänzenden Gastmahl ergehen zu lassen. Solcher Mangel an Ebenmaass und Folgerichtigkeit in der Construction der Scenenreihe ist eher dem Vorgänger, als unserm Dichter zuzurechnen. — Die Verse, welche Timon selbst in dieser Scene spricht, tragen jedoch ein entschieden Shakespeare'sches Gepräge, das nur an einer Stelle in der Folio etwas verwischt ist:

So fitly? Go, bid all my friends again,
Lucius, Lucullus, and Sempronius, Vllorxa: all;
I'll once more feast the ruscals.
Flav. *O my lord!*

Man könnte vermuthen, dass das fabelhafte Wort *Vllorxa* als der Name eines Timon'schen Freundes durch ein Versehen aus der Arbeit des Vorgängers in diese gewiss Shakespeare'schen Verse gerathen sei, wenn es nicht doch wahrscheinlicher wäre, dass in der Handschrift das darunter stehende *O my lord* verkehrt hieher gesetzt und dann durch ein halbes Ausstreichen unleserlich geworden sein mochte. — Der Name *Ventidius*, den man hier hat muthmaassen wollen, würde den Vers stören und wäre auch schwerlich *Vllorxa* gelesen worden.

A. 3. Sc. 5. Die unshakespeare'schen Eigenthümlichkeiten des Vorgängers erscheinen vielleicht in keiner Scene so evident wie in dieser, welche mit dem Helden des Dramas und dessen Angelegenheiten nicht das Mindeste zu schaffen hat. Unshakespeare'sch ist zunächst die Form: der Blankvers, der in der That oft nur ein scheinbarer Blankvers, vergebens von den Herausgebern in das Schema eines wirklichen eingezwängt ist: vermischt mit Halbversen und mit Reimpaaren, welche, meistens mit einer Sentenz. jede längere Rede und Gegenrede abschliessen. Unshakespeare'sch ist aber noch mehr der Inhalt. Die ganze Scene dreht sich um das Schicksal eines namenlosen Unbekannten, von dem weder vorher in dem Stücke die Rede war noch weiterhin die Rede sein wird. Derselbe ist zum Tode verurtheilt, weil er einen Gegner im Zweikampf erlegt hat; und Alcibiades als der Freund des verurtheilten Raufboldes und Trunkenboldes — denn als solcher wird er charakterisirt — fleht vergebens den Athenischen Senat um die Begnadigung des Delinquenten an. Empört durch die schnöde Zurückweisung, die er erfährt, wirft der Feldherr den Senatoren ihre Wuchergeschäfte vor und zieht mit solchen Recriminationen sich selbst die Strafe der Verbannung zu, worauf er rasch entschlossen ist, seine ohnehin missvergnügten Truppen als ein echter Condottiere nunmehr gegen die Stadt zu verwenden, in deren Dienste er sie bisher geführt. — Umsonst wird man sich im ganzen Bereiche des Shakespeare'schen Dramas nach einer Scene umsehen, die so unvermittelt zwischen andere eingeschoben dastände, wie diese; da grade darin das Wesen der Kunst Shakespeare's besteht, jede folgende Scene aus einer vorhergehenden gleichsam organisch hervorwachsen zu lassen und in das Gewebe des Dramas keinen neuen Faden einzuschlagen, der sich nicht alsbald fest mit einem früher eingeschlagenen verschlänge. Hier aber laufen die Angelegenheiten des Alcibiades zwar parallel mit denen des Timon, aber sie berühren einander nirgend, wenn man nicht etwa das als eine Berüh-

rung gelten lassen will, dass später Alcibiades auf seinem im eignen Interesse unternommenen Feldzug gegen Athen bei seinem alten Freunde und nunmehrigem Menschenhasser Timon in dessen Einöde vorspricht, ihn zur Betheiligung an der Expedition auffordert, aber, kurz von ihm abgewiesen, unverrichteter Sache wieder abzieht. Der Zweck, den der Vorgänger mit der ungeschickten Einschiebung dieser Scene verband, lässt sich allerdings leicht vermuthen: das feindliche Auftreten des Alcibiades gegen seine Vaterstadt sollte motivirt und damit die Nemesis über Athen herbeigeführt werden. Die Nemesis für was? Entweder wegen der Wuchergeschäfte im Allgemeinen, die der Senat betreibt, oder weil diese Wuchergeschäfte — vielmehr eigne Verschwendung — den Timon in's Unglück und in ein freiwilliges Exil gestürzt, ihn aus einem blinden Menschenfreunde zu einem ebenso blinden Menschenfeinde umgewandelt haben. Freilich kommt diese Nemesis, welche die Athener durch das Werkzeug des Alcibiades züchtigt, als Genugthuung für Timon selbst zu spät, da er mittlerweile — man sieht nicht recht, wann, wie und wo — Todes verblichen ist. — Es bedarf nur dieser Aufzählung von Incidenzpunkten und Momenten, die wir theilweise hier anticipiren, um uns inne werden zu lassen, dass in solcher dramatischen, oder undramatischen, Construction, oder Confusion, keine Ader von Shakespeare's Dramatik zu finden ist. — Schliesslich sei noch bemerkt, dass, auch in dieser Scene, namentlich in den gereimten Versen, der Vorgänger an derselben Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leidet, die oft nur ahnen lässt, was er gemeint hat, die aber eine deutlichere, sichere Interpretation kaum gestattet. So wenn Alcibiades von seinem rauflustigen Freunde aussagt:

He did behave his anger, ere 't was spent,
As if he had but prov'd an argument.

Und die Schlussverse aus dem Monolog des Alcibiades:

'Tis honour with most lands to be at odds;
Soldiers should brook as little wrong as gods.

A. 3. Sc. 6. Die Bankettscene bildet den Culminationspunkt des Dramas. Dennoch hat Shakespeare den ersten in Prosa abgefassten Theil derselben unverändert von dem Vorgänger entlehnt und auch den Uebelstand unverbessert gelassen, dass die einzelnen Freunde Timon's hier nicht mehr, wie in den vorigen Scenen, namhaft gemacht werden, während es doch keinem Zweifel unterliegt, dass, der früheren Weisung Timon's an den Haushofmeister gemäss,

jedenfalls Lucius, Lucullus und Sempronius, wahrscheinlich auch Ventidius, unter den eingeladenen Gästen sich befinden. Shakespeare's Hand lässt sich erst spüren mit dem Blankvers der gewaltigen Strafreden Timon's und hört auch damit auf, so dass das Schlussgespräch der verstörten Gäste, die nach ihren verlorenen Sachen suchen, wieder dem Vorgänger zuzuschreiben ist. — Die letzten Zeilen dieses Aktes, von der Hand des Vorgängers also:

I feel 't upon my bones,
One day he gives us diamonds, next day stones

lassen allerdings vermuthen, falls der Sinn nicht theilweise figürlich zu fassen ist, dass in dem Drama des Vorgängers, wie in dem von Dyce publicirten oben erwähnten Schauspiel, der Wirth den Gästen die in den Schüsseln liegenden Steine an die Köpfe wirft, während bei Shakespeare Timon ihnen das warme Wasser in's Gesicht spritzt. Wenigstens muss man das nach dem Wortlaute des Textes schliessen, denn die betreffenden Bühnenweisungen: *The dishes uncovered are full of warm water. — Throwing water in their faces. — Throws the dishes at them* sind erst von den späteren Herausgebern zur Erläuterung hinzugefügt und stehen noch nicht in der Folioausgabe.

A. 4. Sc. 1. Erst hier, kann man sagen, beginnt ein lebendigeres Interesse, ein energischeres Eingreifen Shakespeare's, der bis dahin dem fremden Drama nur eine fragmentarische und vorübergehende Betheiligung hatte angedeihen lassen. Timon, der Menschenfeind, mochte unserem Dichter zur dramatischen Behandlung ungleich anziehender und fesselnder erscheinen als Timon, der leichtlebige, gastfreie Allerweltsfreund; und wenngleich Shakespeare auch den letztern, wie wir in der Analyse der vorhergehenden Akte und Scenen sahen, mit einzelnen charakteristischen Zügen ausgestattet, so hat er sein ganzes erschütterndes Pathos, seine ganze psychologische Meisterschaft und Gedankenfülle erst auf den Misanthropen verwenden mögen, der, mit wahrhaft zermalmenden Verwünschungen auf das verhasste undankbare Athen den letzten Blick werfend, sich vor der gesammten Menschheit und ihren ungeheuren Freveln in seine Einöde zurückzieht. — Von den Verfluchungen, die Timon in diesem prachtvollen Monologe ausstösst, hatte der Vorgänger wohl schon Einiges (A. 3. Sc. 6) in Timon's letztem Tischgebet anticipirt, was Shakespeare denn unbekümmert stehen liess; aber wer diese schwächliche, in gesuchten Antithesen stolpernde Prosa mit jenem voll und mächtig dahinströmenden Blankvers zusammenstellt,

der wird deutlich genug die Kluft ermessen, welche die mässige, untergeordnete poetische Begabung des einen Dichters von der überlegenen, hinreissenden Gewalt des andern trennt.

A. 4. Sc. 2. In dieser Scene scheiden sich die Shakespeare'schen Elemente von den unshakespeare'schen so scharf wie kaum irgendwo sonst. Bis zu dem Weggange der Diener gehört Alles unserm Dichter an, der, so kurz die Scene ist, hier die rührendsten Töne sanfter Wehmuth anzuschlagen weiss, als eine Ruhepause gleichsam inmitten der wilden, selbstzerfleischenden Leidenschaften des Menschenhasses, welche die vorhergehende Scene wie die folgende durchstürmen. — Der Monolog des Flavius dagegen nach der Verabschiedung seiner bisherigen Hausgenossen trägt wieder alle Kennzeichen des Vorgängers an sich: die moralischen Gemeinplätze, deren Trivialität durch den Reim noch mehr hervorgehoben wird unter den übrigen reimlosen, holprichten oder unvollständigen Versen; der schiefe und unklare Ausdruck, der den Sinn oft mehr versteckt als offenbart; endlich der Mangel an Folgerichtigkeit im Raisonnement und der schroffe und unvermittelte Uebergang von müssigem Sentenzenkram zu sachlichen Aeusserungen, die mit dem Fortschreiten der Handlung in Verbindung stehen und auf kommende Ereignisse hinweisen sollen.

A. 4. Sc. 3. *Enter Timon in the Woods* lautet in der Folioausgabe, welche sonst so selten die Localität bezeichnet, die Ueberschrift dieser Scene. Wir haben hier eine lockere Aneinanderreihung mehrerer Scenen, durch kein anderes inneres Band verknüpft als durch die fast ununterbrochene Anwesenheit Timon's, der nach einander die verschiedenen Ansprachen wechselnder Besucher abfertigt. Der kunstlose Plan rührt von dem Vorgänger her und ist, wie wir sehen werden, von Shakespeare nicht verbessert worden, eher vielleicht durch die eingefügten Zuthaten in Verwirrung gebracht. Der erste Monolog ist in seiner jetzigen Gestalt durchaus Shakespeare's Werk, muss aber auf einem ähnlichen des Vorgängers basirt sein; denn die darin vorkommenden Motive, dass Timon nach Wurzeln gräbt und dafür Gold in der Erde findet, bietet weder Paynter's *Palace of Pleasure* noch North's Plutarch, sondern lediglich Lucian, den wohl der klassisch gebildete Vorgänger, nicht aber Shakespeare gekannt haben mag. — Auch der folgenden Scene, unzweifelhaft vom echtesten Shakespeare'schen Gepräge von Anfang bis zu Ende, muss eine äusserlich entsprechende des Vorgängers zum Grunde gelegen haben. In einer selbständigen Arbeit würde Shakespeare kaum die Unschicklichkeit be

gangen haben, den Feldherrn Alcibiades, in kriegerischem Aufzuge, mit Trommeln und Pfeifen, zugleich in der mehr als zweideutigen Begleitung der Buhlerinnen Phrynia und Timandra auftreten zu lassen. Noch weniger ist es Shakespeare's Art, seine Personen dem Publicum vorzuführen, ohne vor ihrer Erscheinung schon darauf vorzubereiten und sie ausdrücklich namhaft zu machen. — Auch im Einzelnen hat Shakespeare manche Incongruenzen von dem Vorgänger mit hinübergenommen: so die kurzen prosaischen Zwischenreden, deren niedriger und dabei doch gesuchter Ton wenig passen will zu dem Pathos der wirklich Shakespeare'schen Reden im Blankvers, die, im Ton energischer Entrüstung, hier einmal die Juvenalische Seite des vielseitigsten Dichters hervorkehren. — Auch die vorkommenden Widersprüche dürfen wir wohl getrost auf Rechnung des Vorgängers setzen. Alcibiades, der ehemals mit Timon so innig Befreundete, erkennt ihn zuerst nicht wieder in der gewaltigen Veränderung, die äusserlich und innerlich mit ihm vorgegangen ist; und als er ihn erkannt hat, weiss er doch Nichts von den Schicksalen, welche mittlerweile seinen alten Freund betroffen haben:

I know thee well;
But in thy fortunes am unlearn'd and strange

sagt er; aber bald darauf zeigt er sich in diesen Schicksalen Timon's doch sehr wohl bewandert:

I have heard and grieved,
How cursed Athens, mindless of thy worth,
Forgetting thy great deeds, when neighbour states,
But for thy sword and fortune, trod upon them —

Dieser Charakter eines grossen, um seine Vaterstadt mit Gut und Blut hochverdienten Patrioten wird erst hier dem Timon geliehen, offenbar im Hinblick auf die spätere Katastrophe, wo Alcibiades plötzlich nicht mehr als der Rächer seiner eignen Schmach, oder des namenlosen vom Senat zum Tode verurtheilten Freundes, sondern als der Rächer der dem Timon widerfahrenen Unbill erscheinen soll, freilich in einer höchst gezwungenen, inconsequenten Combination. Hätte Shakespeare den Plan zu diesem Drama gemacht, gewiss würden wir nicht erst jetzt, so beiläufig und unbestimmt, von den ehemaligen kriegerischen Verdiensten Timon's zu hören bekommen. — Der folgende zweite Monolog des Misanthropen ist gewiss eben so echt Shakespeare'sch wie der Dialog zwischen Timon und Apemantus, so weit nämlich darin der Blankvers reicht. Shake-

speare's überlegene Kunst offenbart sich in der pathetisch prägnanten Darlegung seines philosophischen Tiefsinns, mit welchem er die auf den ersten Anblick jetzt so wahlverwandt erscheinenden Charaktere des Misanthropen und des Cynikers scharf unterscheidet. In schneidendem Contraste mit dieser Partie, die unbedingt zu den glänzendsten Stil- und Versproben unsers Dichters zu zählen ist, steht denn freilich die vom Vorgänger entlehnte prosaische Fortsetzung des Dialogs, der am Ende in eine ganz gemeine Schimpferei zwischen den beiden Menschenfeinden ausartet. Die einzige Zeile, die für den Vorgänger fast zu prägnant klingt:

I am sorry I shall lose a stone by thee

mag Shakespeare hinzugefügt haben. — Von dem Monologe, den Timon spricht, als er den Apemantus schon weggegangen wähnt, kann unserm Dichter nur die glänzende Apostrophe an das Gold angehören, die allerdings in jedem Zuge Shakespeare's Hand verräth. Aber die vorangehenden, mit dem folgenden in keinem ersichtlichen Zusammenhange stehenden Verse zeigen schon durch die Reimverse:

make thine epitaph,
That death in me at others' lives may laugh

in ihrer platten Manier deutlich genug das Fabrikat des Vorgängers, der hier, etwas vor der Zeit, den Timon schon an die Bestellung seines Grabes und an die Anfertigung seiner Grabschrift denken lässt. Der Vorgänger hatte, scheint es, gar zu grosse Eile, die betreffenden Notizen aus Plutarch und Paynter schon hier, wenigstens andeutungsweise, zu verwerthen. — Eine ähnliche Ungeschicklichkeit, die Shakespeare stehen liess, beging der Vorgänger darin, dass er den Apemantus abtreten lässt, mit der ausgesprochenen Absicht, Timon's Goldreichthum in der Stadt zu verrathen und ihm dadurch alle Welt auf den Hals zu hetzen. Apemantus muss diese Absicht mit einer an Hexerei grenzenden Geschwindigkeit ausführen; denn kaum ist er fort, so treten auch schon die Diebe auf, herbeigelockt, wie sie sagen, durch das allgemein verbreitete Gerücht von Timon's Reichthum. — Zu dem sich nun entspinnenden Gespräch hat Shakespeare die im besten Blankvers abgefassten Reden geliefert, in denen Timon mit beissender Ironie die Diebe auffordert, bei ihrem Diebeshandwerk, als einer durch die angesehensten Vorbilder völlig gerechtfertigten Profession, auch fernerhin zu bleiben; in ähnlicher Weise wie er vorher die galanten Damen,

Phrynia und Timandra, ermahnt hatte, ihr Geschäft fortzusetzen. Die kurzen Wechselreden der Diebe in Prosa, welche diese beredte Apologie des Diebstahls einfassen, mögen von dem Vorgänger stammen, höchstens von Shakespeare hie und da interpolirt sein. So sieht das Schlusswort: *Let us first see peace in Athens; there is no time so miserable, but a man may be true* ganz unserm Dichter ähnlich. — Der folgende Monolog des treuen, seinen verarmten Herrn aufsuchenden Haushofmeisters schliesst sich in Form und Inhalt an einen früheren desselben an (A. 4. Sc. 2) und trägt die dort schon charakterisirten Merkmale einer Arbeit des Vorgängers in solcher Uebereinstimmung an sich, dass es hier genügt, darauf nur hinzuweisen. — Auch in dem Gespräche des Flavius mit dem Timon treten diese Merkmale stellenweise unverkennbar hervor, wie z. B. in jenen ebenso mangelhaft construirten wie skandirten und gereimten Versen:

and believe it,
My most honour'd lord,
For any benefit that points to me,
Either in hope, or present, I'd exchange
For this one wish — that you had power and wealth
To requite me by making rich yourself.

Die Reden Timon's hat Shakespeare hier allerdings stark überarbeitet, wenn er auch nicht alle Spuren seines Vorgängers hat verwischen mögen. So muss z. B. die Stelle: *What! dost thou weep?* u. s. w. bis zu der gar nicht hieher passenden, nur des Reims wegen angebrachten Sentenz:

Pity's sleeping:
Strange times that weep with laughing, not with weeping

von dem Vorgänger herrühren. Dass Timon behauptet, er liebe den Flavius, weil er ihn wegen seiner Thränen für ein Weib hält, widerspricht gänzlich dem hinlänglich vorher ausgesprochenen Charakter des Misanthropen, der alle Menschen ohne Unterschied, Männer und Weiber, gleich bitter hasst. Darüber vergleiche man nur die Scene der Phrynia und Timandra und die vorhergehenden Monologe, welche über diesen Punkt keinen Zweifel lassen.

A. 5. Sc. 1. Die Eintheilung in Akte und Scenen findet sich, wie schon bemerkt ist, nicht in der Folioausgabe, sondern ist erst von Rowe (1709) bewerkstelligt. Im Sinne des Dichters hätte diese erste Scene des fünften Aktes noch mit zu dem vierten Akt gezo-

gen werden müssen, mit dem sie inhaltlich zusammenhängt; doch ist es aus Gründen der Convenienz misslich, von der einmal überlieferten Anordnung abzuweichen. — Die beiden hier Auftretenden, den Maler und den Poeten, hatte schon Apemantus (A. 4. Sc. 3) herankommen sehen: *Yonder comes a poet and a painter,* sagt er in dem prosaischen, also von dem Vorgänger herrührenden Theil seines Dialogs mit Timon. Wenn nun demungeachtet die beiden alten Parasiten erst jetzt erscheinen, nach den Gesprächen Timon's mit den Banditen und mit dem Haushofmeister, so liegt allerdings der Gedanke nahe, dass Shakespeare's Interpolationen solche Incongruenz veranlasst haben. Indess wird dieselbe füglich doch der Gedankenlosigkeit oder Nachlässigkeit des Vorgängers zuzuschreiben sein, wenn wir lesen, dass der Maler unter den von Timon mit Gold Beschenkten neben Phrynia und Timandra auch die Banditen — hier euphemistisch *poor straggling soldiers* genannt — und den Haushofmeister anführt. — Uebrigens gehört der in Prosa verfasste Anfang dieser Scene dem Vorgänger an, und auch die sich daran schliessenden gereimten Sentenzen, trivial und manierirt zugleich, unparteiisch zwischen die beiden Parasiten, den Maler und den Poeten vertheilt, sind ganz im bekannten Stil des Vorgängers gehalten. — Shakespeare's Hand wird erst sichtbar mit den Worten *What a god's gold* etc. und bleibt sichtbar bis zum Schluss der Scene. — Die so nachdrücklich wiederholte Anrede an die Beiden: *two honest men — you that are honest — Most honest men! — You are honest men,* dieses sogar zweimal in derselben Rede — *Good honest men — my honest-natured friends* — sind ein echt Shakespeare'sches Seitenstück zu dem wiederholten *honorable men* in der Rede des Antonius in *Julius Cäsar.* — Wenn Timon am Schlusse zu dem Maler sagt: *You have work for me, there's payment: hence!* so ist anzunehmen, dass er das vorhergehende Gespräch der Beiden von seiner Höhle aus belauscht hat; denn gegen Timon selber hat der Maler noch Nichts von seiner Absicht verlauten lassen, ihm ein Gemälde zu dediciren. Widrigenfalls läge auch hier eine Discrepanz zwischen dem Vorgänger als dem Urheber des ersten Theils der Scene und zwischen Shakespeare als dem Verfasser des zweiten Theils derselben vor.

A. 5. Sc. 2. Mittlerweile hat Alcibiades mit seinem herrlichen Kriegsheere Athen zu bedrohen angefangen, und der Senat in seiner Bedrängniss hat zwei seiner Mitglieder an den Timon abgesandt, um ihn zur Rückkehr und zur Uebernahme des Feldherrnamtes zur Vertheidigung seiner Vaterstadt zu überreden. Flavius,

mit Timon's Aufenthaltsort bekannt, dient dabei den abgesandten Bittstellern als Führer. — So unzweifelhaft diese Scene von Shakespeare ist, so gewiss ist es, dass er auch diese ganz nach der Schablone des Vorgängers arbeitete. Dahin gehört u. A. die aus Paynter und Plutarch entlehnte und hier etwas gezwungen eingeflochtene Anekdote von dem Baum, an dem sich die lusttragenden Athener aufzuhängen eilen mögen, ehe Timon ihn abhaut. Bei der Verwendung dieser Anekdote für das Drama sind aber zwei wesentliche Züge verwischt, die ihr erst das rechte Apropos geben. Nach Plutarch's und Paynter's Darstellung stand Timon's Feigenbaum nicht in der Einöde, sondern, dem Mittelpunkte des Verkehrs ziemlich nahe, in einem Garten neben Timon's Hause, weshalb denn auch schon viele lebenssatte Athenische Bürger sich daran aufgehängt hatten. Als nun Timon, erzählen Plutarch und Paynter, um ein neues Gebäude aufzuführen, diesen Baum fällen wollte, ging er auf den öffentlichen Markt in Athen und richtete dort von der Rednerbühne herab an seine Landsleute die Aufforderung, die er im Drama nur gelegentlich und beiläufig den beiden Senatoren überträgt. — Wie unser Dichter diese Anekdote in einer nicht recht passenden Anwendung dem Vorgänger entlehnt hat, so auch die, hier schon zum zweiten Mal auftauchende Hinweisung, in Timon's Munde, auf seine Grabschrift: *And let my grave-stone be your oracle.* In dieser Fassung sieht es fast aus, als ob Timon sich bei lebendigem Leibe begraben lassen wolle, lediglich um seinen Mitbürgern bald den Genuss zu verschaffen, sein Epitaph zu lesen. Solche Naivetät ist wohl weniger unserm Dichter zuzutrauen, als dem Vorgänger, der denn auch die lächerlich pomphaften Schlussreime zu Timon's letzter Rede geliefert haben mag:

Lips, let sour words go by, and language end:
What is amiss, plague and infection mend!
Graves only be men's works, and death their gain!
Sun, hide thy beams! Timon hath done his reign.

A. 5. Sc. 3. Zwischen der vorigen Scene und dieser muss Timon's Tod erfolgt sein, ob aus heiler Haut oder durch Selbstmord — darüber lässt uns der Vorgänger ganz im Dunkel; und auch Shakespeare findet sich nicht gemüssigt, uns darüber aufzuklären, was er doch in einem von ihm selber von Anfang bis zu Ende verfassten Drama schwerlich unterlassen haben würde. Um aber die Hauptfigur nicht ganz spurlos aus einem Drama verschwinden zu lassen, das doch ihren Namen führt, wird Timon in den folgenden

Scenen, in denen freilich andere Interessen verhandelt werden, wenigstens erwähnt. So erfahren wir aus dieser dritten Scene, dass nicht nur der Athenische Senat in seiner Bedrängniss sich um Timon's Beistand bemüht, sondern dass auch Alcibiades, der vorher (A. 4. Sc. 3) so schnöde von dem Misanthropen Abgewiesene, dessen Allianz auf's Neue eifrig nachsucht. Was den Alcibiades jetzt, da er im Begriffe steht, als Sieger in Athen einzuziehen, veranlassen konnte, sich noch einmal um die Bundesgenossenschaft Timon's zu bewerben, der doch ursprünglich den Händeln des Alcibiades fremd war und auch später damit Nichts zu schaffen haben wollte — das zu motiviren, hat der Vorgänger verschmäht und Shakespeare wenigstens nicht nachgeholt.

A. 5. Sc. 4. *Enter a Souldier in the Woods, seeking Timon* lautet in der Folioausgabe die Ueberschrift dieser Scene, welche in ihrer seltsam confusen Haltung hinlänglich beurkundet, dass sie so wenig wie die vorige von Shakespeare herrühren kann. Der Soldat, d. h. der von Alcibiades abgesandte Bote (vgl. A. 5. Sc. 3) sucht Timon in seiner Höhle in den Wäldern, findet an dem ihm beschriebenen Platze, also jedenfalls unfern dieser Höhle, aber nur dessen Grab. Schon das steht im Widerspruch mit dem, was Timon selber vorher von seinem Grabe ausgesagt hatte, und was nachher derselbe Soldat bestätigt: dass Timon's Grab nämlich dicht am Meeresufer liege, wo es von der Flut einmal täglich bespült werde. Noch seltsamer aber erscheint es, dass der Soldat von der Grabschrift, die er selber nicht entziffern kann, rasch entschlossen einen Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades, der trotz seiner Jugend schon sehr gut lesen könne *(Our captain hath in every figure skill — An aged interpreter, though young in days)*, sie studire und daraus Timon's letzte Schicksale erfahre. Auf solche verzweifelte Auskunftsmittel gerieth aber der Vorgänger, weil die famose Grabschrift hier noch nicht gelesen werden durfte, sondern für den Schluss des Dramas, gleichsam zur Krönung des Gebäudes, aufgespart werden sollte. Da der Soldat füglich nicht den ganzen schweren Grabstein aufheben und mitschleppen kann, so ist er wenigstens mit dem nöthigen Wachsapparat versehen, um einen Abdruck von dem Epitaph, das Timon vor seinem mysteriösen Ende zierlich in den Stein gemeisselt haben muss, für den Alcibiades mit nach Athen zu nehmen! — Wir dürfen wohl zu Shakespeare das Vertrauen hegen, dass er die Sache geschickter anzulegen gewusst haben würde, falls er sich überhaupt mit dieser Partie des Dramas befasst hätte. — Die weitere Frage, woher der des Lesens unkun-

dige Soldat denn ohne Weiteres schliessen dürfe, dass das von ihm erblickte Grab Timon's Grab sei, welches, in Ermangelung menschlicher Wesen, ein Thier ihm errichtet habe, — diese Frage lassen wir füglich auf sich beruhen, als die geringere Unwahrscheinlichkeit neben der grösseren. — Die Schwierigkeit wird auch nicht gehoben durch Staunton's höchst gezwungene Erklärung des betreffenden Passus. Ihm zufolge hätten wir es mit zwei Inschriften zu thun: mit einer, die der Soldat lesen kann und auch wirklich liest:

> *„Timon is dead! — who hath outstretch'd his span, —*
> *Some beast — read this; there does not live a man!"*

und mit einer zweiten Inschrift, die dem Soldaten unverständlich ist — Staunton meint, weil in einer fremden Sprache geschrieben — und die er deshalb in Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades sie lese und übersetze.

A. 5. Sc. 5. Die Schlussscene ist, bis zum Auftreten des Soldaten, von der Hand Shakespeare's, jedoch abermals in getreuer Copie des Vorgängers. Alcibiades erscheint vor den Mauern Athens und liest den auf den Mauern sichtbar werdenden Senatoren derbe den Text wegen ihrer Sittenlosigkeit. Hoffentlich hält er diese moralische Standrede nicht in der früheren Begleitung seiner Adjutantinnen Phrynia und Timandra! Die Senatoren beschwichtigen den ergrimmten Feldherrn und strengen Sittenprediger durch demüthiges Flehen, durch die Zusage einer vollen Genugthuung und durch die allerdings seltsam klingende Versicherung, Alcibiades' ehemalige Gegner, die ihn in's Exil geschickt, seien unterdess aus Scham gestorben! — Zugleich wird, da das Drama doch *Timon of Athens,* nicht *Alcibiades of Athens* betitelt ist, zweimal, nicht ohne einige Beeinträchtigung des Zusammenhanges, Timon und das ihm widerfahrene Unrecht kurz erwähnt. Welche Unbill aber die Stadt Athen und ihr Senat als solche sich gegen Timon haben zu Schulden kommen lassen, das erhellt aus dem Verlaufe des Schauspiels nicht. Nur über den Undank seiner Freunde, also eine reine Privatangelegenheit, hatte sich Timon zu beklagen, als er freiwillig der Stadt den Rücken kehrte, während Alcibiades allerdings ausdrücklich verbannt wurde, aber, wie wir uns erinnern, nicht um Timon, sondern wegen eines andern ungenannten und nachher nicht wieder erwähnten Freundes, dessen Vertheidigung er vor dem Senat mit soldatischer Rücksichtslosigkeit geführt hatte. — Der Schluss des Dramas ist wieder von dem Vorgänger. Der Soldat kommt mit dem Wachsabdruck der famosen Grabschrift, welche

dann endlich durch den Mund des Alcibiades zur Kenntniss des längst darauf gespannten Publicums gelangt. Sie befriedigt schwerlich die lange genährten Erwartungen, so sehr auch Alcibiades selber von ihr erbaut scheint. *These well express in thee thy latter spirits,* sagt er, und merkt nicht, dass die Grabschrift sehr ungeschickt zusammengefügt ist aus zwei in North's Plutarch mitgetheilten Grabschriften, einer von Timon selbst verfassten, und einer andern des Dichters Callimachos. Die beiden Grabschriften, aus denen der Vorgänger, ohne seine Quelle genauer anzusehen, eine einzige macht, widersprechen sogar einander: die erste verbietet, nach dem Namen des Begrabenen zu forschen (*Seek not my name* etc.), und die andre nennt diesen Namen von vornherein (*Here lie I Timon* etc.). — Die letzten Reimverse, mit denen Alcibiades das Drama schliesst, zeigen in ihren geschmacklosen Antithesen und Metaphern noch einmal recht auffallend den Typus des Vorgängers:

Make war breed peace, make peace stint war, make each
Prescribe to other, as eachother's leech.

Demnach soll also der Krieg den Frieden, und umgekehrt der Friede den Krieg in die Kur nehmen! —

Es wird kaum nöthig sein, dieser eingehenden und ausführlichen Analyse noch ein besonderes Resümé beizufügen. Sie muss für sich selber beweisen, was sie beweisen soll: dass der Plan zum *Timon of Athens* weder von Shakespeare entworfen, noch von ihm wesentlich modificirt, sondern im Ganzen unangetastet so gelassen ist, wie ein gleichzeitiger Anonymus ihn ersonnen und ausgeführt; ferner: dass Shakespeare dieser fertigen Arbeit seines Vorgängers, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzung der entsprechenden Scenen oder Reden des Anonymus, solche Scenen oder Reden einverleibt hat, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen mochten.

Bonn, im December 1866.

Hamlet's „Mortal Coil".

Von

Karl Elze.

An einem Ausdrucke zu rütteln, der seit fast drei Jahrhunderten in Saft und Blut des Volkes übergegangen und zu einem *household word* der englischen Welt geworden ist, das ist zumal für einen Nicht-Engländer ein bedenkliches und gewagtes Unternehmen. Dessenungeachtet ist es uns unmöglich, unsere kritischen Bedenken gegen die zwölfte Zeile des bekannten Monologes III, 1:

When we have shuffled off this mortal coil

zum Stillschweigen zu bringen. Seit Jahren haben wir immer wieder an dem „*coil*" Anstoss genommen und uns des Gedankens an eine darin enthaltene Verderbniss nicht erwehren können. Wedgwood in seinem etymologischen Wörterbuche leitet dies Wort her vom Gaelischen „*coileid, a stir, movement, or noise, perhaps from goil, boiling vapour, fume, battle, rage, fury; goileam, prating, vain tattle*". „*The words signifying noise and disturbance,* fügt er hinzu, *are commonly taken from the agitation of water.*" Bei Shakespeare kommt „*coil*" überall nur in der Bedeutung von *noise, disturbance, turmoil* oder *bustle* vor, und auch bei den übrigen Dramatikern der Elisabethanischen Zeit haben wir es in keinem andern Sinne aufzufinden vermocht. Beispielsweise verweisen wir auf *Marlowe, Faustus V, 1 (ed. Dyce II, 184)* und *Edward III, IV, 6;* auf *The Spanish Tragedy Act III* (Ausg. von 1618, Folio 32a), *Lord Cromwell I, 1*

(Malone's Supplement II, 374) und *Middleton, The Mayor of Quinborough III, 3.* Auch bei Neueren findet sich das Wort in derselben Bedeutung, z. B. *Scott, Lady of the Lake C. III, 24, Leigh Hunt, The Story of Rimini init.* und *Carlyle, History of Friedrich II, Tauchn. Ed. I, 192.* Allerdings hat *coil* noch eine zweite Bedeutung, nämlich die eines Ringes oder einer Windung einer Schlange oder eines Taues; s. *Scott, Lady of the Lake C. V, 16; Rokeby C. III, 6.* Das Zeitwort *to coil* = sich ringeln, findet sich bei *Beaumont and Fletcher, The Knight of Malta II, 1* und bei *Galt, Life of Lord Byron p. 232 (Paris, Baudry).* Eine dritte Bedeutung giebt es unseres Wissens nicht, so dass wir in unserer Stelle nur die Wahl haben zwischen einem „sterblichen Lärm" oder einer „sterblichen Schlangenwindung", die wir abschütteln sollen. Es liegt auf der Hand, dass das eine so wenig Sinn giebt als das andere, wiewohl von Warburton u. A. *coil* hier ausdrücklich durch „*turmoil, bustle*" erklärt wird. Wie kann der Lärm und die Unruhe sterblich genannt werden? Wie können wir Lärm oder Unruhe abschütteln? Die Herausgeber gehen, soweit unsere Kenntniss reicht, sämmtlich über die Schwierigkeit hinweg, und Schlegel hat sich bekanntlich durch „den Drang des Ird'schen" aus diesem Gedränge gezogen. Nur in dem *Appendix to Shakespeare's Dramatic Works (Leipsic, 1826)* heisst es auf S. 106 „*unless the passage should require a correction like foil or clay, coil might put in mind words like the German Hall, gellen, the Latin clamare*". Wir selbst haben früher, jedoch nicht ohne Bedenken, *vail* vorgeschlagen. Ein englischer Freund, den wir einmal befragt, dachte sich unter „*coil*" in der vorliegenden Stelle eine abgestreifte Schlangenhaut, (sonst stets „*slough*"). In dieser Bedeutung scheint auch R. Chambers das Wort aufgefasst zu haben, wenn er in seinen *Traditions of Edinburgh p. 198 sq.* sagt: „*Or does the 'mortal coil' in which the light of mind is enveloped, become thinner and more transparent by the wearing of deadly sickness?*" Allein diese Bedeutung stützt sich auf keinerlei Zeugniss, sie könnte nur auf die zu erklärende Stelle selbst begründet werden und wäre nur eine Bedeutung „*for the nonce*". Nun findet sich aber in „*A dolfull discours of two straungers, a Lady and a Knight*" (in „*The firste parte of Churchyardes Chippes*" etc. etc. *Lond. 1575, 4to, fol. 32 v.*) folgende, der unsrigen sehr ähnliche Stelle:

Yea shaking of this sinfull soile,
me thincke in Cloudes I see
Amonge the perfite chosen Lambs,
a place preparde for mee.

Schon Steevens hat diese Stelle angezogen, ohne jedoch daraus einen Schluss auf „*mortal coil*“ zu ziehen, überhaupt ohne ein kritisches Bedenken über das letztere zu äussern. Dass Shakespeare den in seinem elften Lebensjahre erschienenen *Dolfull Discours* einige Jahre später kennen gelernt habe, ist gewiss eine natürliche und wahrscheinliche Annahme, und dass ihm die angeführten Verse hier vorgeschwebt haben mögen, eine naheliegende Vermuthung. Jedenfalls schwindet alle Schwierigkeit der vorliegenden Stelle, wenn wir „*soil*“ statt „*coil*“ lesen. Der Ausdruck „*mortal soil*“ würde alsdann auf wunderbare Weise mit des Dichters wiederholt ausgesprochener Anschauungsweise harmoniren. Wir erinnern zunächst an Hamlet's Kirchhofs-Betrachtung (V, 1): „*Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust; the dust is earth; of earth we make loam, and why of that loam, whereto he was converted, might they not stop a beer-barrel?*“ Ganz ähnlich sind die Stellen im Sturm I, 2:

— — Caliban,
Thou earth, thou! speak —

Noch näher mit der unsrigen verwandt ist die Stelle im 146. Sonnette:

Poor soul, the centre of my sinful earth —
My sinful earth these rebel powers array.

und ebenda:

— — I have us'd thee,
Filth as thou art, with human care.

Ferner bitten wir die Anrede des Antonius an die Leiche Cäsar's zu vergleichen, *Jul. Caes. III, 1:*

O pardon me, thou bleeding piece of earth.

Desgleichen *Dekker Old Fortunatus (Old English Plays, Lond. 1814, III, 112):*

I set an idiot's cap on virtue's head,
Turn learning out of doors, clothe wit in rags,
And point ten thousand images of loam
In gaudy silken colours.

Derselben Auffassung des menschlichen Leibes als eines Haufens Erde oder Koth begegnen wir endlich bei einem deutschen Zeitgenossen Shakespeare's, der obenein in London lebte und dichtete,

wir meinen Rudolf Weckherlin. Sein Gedicht „Elend des menschlichen Lebens“ beginnt mit folgenden Versen:

> Du wenig Koth, du wenig Staub,
> Hochmüthig durch ein wenig Leben,
> Durch welches Leben, wie ein Laub,
> Du kannst ein' Weil' allhie umschweben.

Wir citiren diese Stelle nach W. Müller's Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts Bd. IV, 81, da uns eine Einsicht der Original-Ausgabe leider nicht vergönnt gewesen ist.

Das sind gewiss schlagende Parallelstellen, und die Aenderung „*mortal soil*“ möchte danach kaum etwas zu wünschen übrig lassen. Sollte sich aber ein gestrenger Kritiker von der conservativen Rechten darauf berufen, dass *coil (coyle)* sowohl in der Quarto von 1604 (in der von 1603 fehlt die Stelle) als auch — unseres Wissens — gleichmässig in der ersten Folio steht und uns die Frage vorlegen, wie „*coil*“ statt des keineswegs schwer verständlichen oder seltenen „*soil*“ in den Text gekommen sei, so können wir darauf nur antworten, dass bei der allbekannten Sorglosigkeit des Druckes der Shakespeare'schen Stücke sich zahlreiche Fehler eingeschlichen haben, über deren Entstehung sich keine Aufklärung geben lässt, die aber nichtsdestoweniger verbessert werden müssen. An die englischen Drucke der Elisabethanischen Zeit lässt sich nicht derselbe Maassstab anlegen oder dieselbe Methode bei ihnen anwenden, wie bei den von sorgfältigen und gelehrten Mönchen geschriebenen Codices der Alten; wenn ein Verbesserungsvorschlag sich hier als zutreffend und innerlich nothwendig erweist, so dürfen wir auf äusserliche Erklärungsversuche des Fehlers kein allzugrosses Gewicht legen. Soviel ist gewiss, läsen die alten Ausgaben „*mortal soil*“, so würde Niemand den geringsten Anstoss genommen oder an eine Emendirung gedacht haben.

Zur Shakespeare-Literatur.

1. **Shakespeare-Studien von Gustav Rümelin. Stuttgart. J. G. Cotta. 1866.**

Wir haben für den zweiten Band unseres Jahrbuchs nicht blos die Unvollständigkeit der dramaturgischen Berichte, sondern auch das Ausbleiben aller zugesagten eingehenderen Besprechungen der hervorragenden neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur, zu beklagen. Diese Unterlassungssünden, sind allerdings wesentlich auf die Kriegsstörungen des vorigen Jahres zurückzuführen; allein es haben, wie ich in Erfahrung gebracht, noch andere Ursachen dabei mitgewirkt. Es liess sich nicht wohl ein eingehendes Urtheil über ein neues unser Gebiet berührendes Buch von Belang schreiben, ohne die so viel Aufsehen machenden „Shakespeare-Studien von Gustav Rümelin" in Betracht zu ziehen. Nun ist aber mit ein paar wegwerfenden oder abweisenden Worten nichts gethan einer Schrift gegenüber, die sich schnell ein grosses Publikum erobert und viele Köpfe völlig verwirrt hat; es wurde deshalb eine gründliche Widerlegung Rümelin's schon zu Anfang vorigen Jahres von Michael Bernays übernommen, wovon ich selbstverständlich die übrigen Mitarbeiter in Kenntniss setzen musste. Diese, d. h. diejenigen, welche über andere Bücher zu berichten versprochen hatten, wollten den Aufsatz von Bernays abwarten, um darauf Bezug nehmen zu können. Der Aufsatz liess von einem Monate zum andern auf sich warten; Bernays wurde längere Zeit davon abgezogen durch seine kritischen Arbeiten zur Herstellung des Goethe'schen Textes, und als er endlich wieder an seinen

Anti-Rümelin ging, stellte sich bald heraus, dass er kaum bis Ostern damit fertig werden würde. So lange konnte ich nicht mehr warten. Ich wurde vom Vorstande gedrängt, das Jahrbuch abzuschliessen, welches eigentlich schon zu Weihnachten erscheinen sollte und jetzt ohnehin keinen genügenden Raum mehr für den mindestens auf acht Bogen berechneten Aufsatz von Bernays hatte. Dieser wird nun als ein besonderes Buch erscheinen und sicher ein würdiges Seitenstück zu seiner Kritik Rio's bilden.

Meine Absicht, die solchergestalt dem Jahrbuch geschlagene Lücke selbst nach Kräften auszufüllen, wurde durch eine Krankheit vereitelt, die mir längere Zeit alles Arbeiten unmöglich machte und jetzt noch sehr erschwert. Doch will ich wenigstens die letzten paar Abendstunden, die mir noch bis zum Abschluss des Jahrbuchs bleiben, dazu verwenden, einen kritischen Blick auf einige der Bücher zu werfen, welchen in diesen Blättern eine eingehendere Besprechung zugedacht war. Wenn ich hier das Rümelin'sche Buch obenan stelle, so geschieht das nicht, weil ich es für das werthvollste halte, sondern weil es von der Mehrzahl der Kritiker dafür gehalten wird und jedenfalls weitaus das grösste Aufsehen gemacht hat. Schon als die erst später zu einem Buche verbundenen einzelnen Aufsätze vor einigen Jahren anonym im Cotta'schen „Morgenblatt" unter dem Titel „Shakespeare-Studien eines Realisten" erschienen, sprach man davon, als sei in dem Verfasser ein zweiter Lessing, ein neuer kritischer Messias erstanden, der mit seiner Worfschaufel gekommen um die ästhetische Spreu von dem poetischen Korne zu sondern und uns zum Erstenmale den britischen Dichterkönig in seiner wahren Gestalt zu zeigen, unverhüllt durch den phantastischen Nebel der Zeiten.

Als ich nun die Aufsätze selbst zur Hand nahm — was erst geschah nachdem der ganze Cyclus gedruckt war — fand ich zwar nicht was ich erwartet hatte, las aber trotzdem das Ganze an Einem Abend durch. Diese Thatsache spricht jedenfalls für die spannende, lebendige Darstellungsweise des Verfassers, denn man liest eine so lange Reihe von Aufsätzen nicht bis in die Nacht hinein, ohne durch die Lektüre angeregt und gefesselt zu werden. In der That sind die Rümelin'schen Abhandlungen so frisch, munter und keck aus der Feder gesprungen, wie nur irgend ein Roman von Dumas. So schreibt nur, wer seinen Stoff ganz beherrscht, mit künstlerischer Freiheit darüber steht, oder — ihn nur ganz oberflächlich kennt. Ich fürchte, dass bei Herrn Rümelin das letztere der Fall ist.

Anfangs stieg so etwas wie ein Verdacht in mir auf, der geist-

reiche Verfasser habe die Absicht gehabt eine Satire zu schreiben und dabei seine Shakespeare-Studien mit weitausgreifender poetischer Licenz zu verwerthen; allein je weiter ich las, destomehr überzeugte ich mich, dass es ihm vollkommener Ernst sei mit seinen Paradoxen und dass er wirklich glaube, einen neuen, und zwar den kürzesten Weg zum richtigen Verständniss Shakespeare's gefunden zu haben. Ich konnte mir auch ganz gut vorstellen, dass er auf seinem äusserst bequemen Wege viele Nachfolger gefunden haben müsse und finden werde, denn wer sollte in dieser dampfeiligen Zeit nicht wünschen, binnen wenigen Wochen ein Ziel zu erreichen, dem er sonst vielleicht Jahre lang vergebens nachgestrebt hätte! Wie gering ist die Zahl Derer, die Musse und besondere Veranlassung gehabt haben, das Wenige was man über Shakespeare's Lebensgang, die Art und Weise seines poetischen Schaffens, seine Stellung zur bürgerlichen Gesellschaft, seinen Charakter, seine Bildung und seine Beziehungen zu den hervorragenden Zeitgenossen mit Sicherheit ermitteln kann, aus den Quellen zu erforschen! Es fehlt uns in Deutschland zwar nicht an tüchtigen Werken, die aus solchen Forschungen hervorgegangen sind, und fast jedes Jahr mehrt ihre Zahl, allein die Arbeiten eines Ulrici, Gervinus, Kreyssig u. A. fordern von Denen, die sich gründlich daraus unterrichten wollen, eine gewisse geistige Anstrengung, welche nicht Jedermanns Sache ist. Und in der That muss Rümelin's Schrift auf alle Leser, welche Voltaire's Auslassungen über Shakespeare nicht kennen, mit dem vollen Reize der Neuheit wirken, der noch erhöht wird durch die Kühnheit und schlagfertige Durchführung der aufgestellten Behauptungen. Die Prämissen sind so handgreiflich klar und biedermännisch solide, dass sich alles Folgende mit Nothwendigkeit von selbst daraus ergiebt und an Trugschlüsse gar nicht gedacht werden kann. Wer also die Prämissen als richtig hinnimmt, dem muss auch das Uebrige als richtig einleuchten. Nun sind aber die Rümelin'schen Prämissen nachweisbar alle unrichtig, und somit müssen auch die daraus gezogenen Schlüsse als Trugschlüsse bezeichnet werden. Er kämpft gegen die Philosophen als Sophist, und zwar mit demselben Beifall der Menge, wie weiland seine atheniensischen Vorgänger. Dass er dabei manchen treffenden Hieb führt, soll nicht geläugnet werden. Es ist nicht meine Aufgabe, die Einseitigkeit und Ueberschwänglichkeit, von welcher man die Shakespearekritik der Hegelschen Schule nicht freisprechen kann, zu vertheidigen: das mögen die Vertreter jener Schule selbst thun; ich habe hier nur den Beweis zu führen, dass der Rümelin'sche Neubau auf Sand gebaut ist.

Der Realist beginnt mit einem Kapitel über „die Stellung der englischen Bühne zu Shakespeare's Zeit.“ Er belehrt uns, dass diese Bühne durchaus keine volksthümliche oder nationale Bedeutung gehabt habe, wie etwa die der Griechen, Spanier oder Franzosen, und um dies zu beweisen, giebt er das folgende Bild der inneren Einrichtung eines der vornehmsten der Londoner Theater, des Globus, in welchem die Truppe, der Shakespeare angehörte, in den Sommermonaten spielte:

„Man unterschied vier Zuschauerplätze. Der erste und vornehmste war auf der Bühne selbst und in den Coulissen. Hier sassen und lagen die Gönner der Bühne, jene jungen Männer des Adels und der Gentry, die Stutzer und Lions der Hauptstadt, für welche der Theaterbesuch damals zu den noblen Passionen gehörte. Hier waren die jungen aristokratischen Freunde unseres Dichters, die Grafen Southampton, Pembroke, Rutland etc. zu treffen. In dem grossen, unbedeckten Hofraume, dem Parterre, waren in den vordersten Reihen die Inhaber von Freibilleten, die Fachgenossen, unbeschäftigte Schauspieler, Theaterdichter, Kritiker u. s. w.; hinter ihnen die aus den untern Volksklassen, den niedern Handwerkern, Gesellen und Lehrlingen, den Bootsleuten, Arbeitern auf den Werften und in den Fabriken bestehende Hauptmasse der Zuhörerschaft. Auf der ersten Gallerie nahmen die vordersten Plätze die Maitressen der Vornehmen und andere käufliche Schönheiten ein, für welche das Theater als günstige Gelegenheit der Werbung galt, wie denn in der Nähe der Bühnen zur grossen Beschwerde der Umwohner häufig Frauenhäuser entstanden. Hinter diesen (hinter den Frauenhäusern?) sassen solche, die der Versuchung des Theaterbesuchs nicht widerstehen konnten und doch nicht im Theater gesehen werden wollten. Bürgerfrauen konnten nur diese Plätze besuchen, zeigten sich aber auch hier gewöhnlich nur mit Masken vor dem Gesicht. Auf der zweiten Gallerie, dem letzten und wohlfeilsten Platz, war das niedrigste Publikum, Matrosen, Bediente, Soldaten, Dirnen, zu suchen.“

„Man sieht hieraus wohl, für achtbare Männer und anständige Frauen war nicht einmal ein Platz vorgesehen.“

Bis hieher hab' ich Herrn Rümelin selbst reden lassen; seine Schilderung ist deutlich und nicht misszuverstehen; er spricht mit einer Bestimmtheit, als ob er selbst einen Freiplatz unter den Kritikern und Sachverständigen des Globus gehabt hätte. Verwundert fragt man sich: das also war der Schauplatz auf welchem Shake-

speare „der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigte?“ Dieser Art war das Publikum, dem der Dichter die reinen, holdseligen Gestalten einer Imogen, Julia, Desdemona, Portia vorführte? Man weiss, dass Shakespeare keines seiner Dramen selbst drucken liess, dass er nur für die Bühne schrieb, deren Erträgnisse ihn zu einem reichen Manne machten, und es liegt wohl nahe, unter solchen Umständen auf eine gewisse Wechselwirkung zwischen dem Dichter und seinem Publikum zu schliessen, von dessen Beifall der Erfolg seiner Dramen wie sein materielles Wohlergehen abhing. Für ein Publikum, wie Herr Rümelin es schildert, hätten Offenbach'sche Operetten, Gallmeyer'scher Cancan, Dumas'sche Cameliendamen und alle die frivolen Stücke, welche heute nicht nur die meisten Vorstadtbühnen, sondern auch hochgestellte Hoftheater überschwemmen, besser gepasst als ein Hamlet, Macbeth, Othello, König Lear, Caesar u. s. w., und es muss Verwunderung erregen, wie Theaterbesucher, unter welchen „für achtbare Männer und anständige Frauen nicht einmal ein Platz vorgesehen war“ an so strengen, erhabenen Schöpfungen der tragischen Muse Geschmack finden und sich begeistern konnten. Das muss eine wunderbare Art von Maitressen, Dirnen, Bootsleuten, Matrosen und Soldaten gewesen sein, die an einem Dichter sich erbauten, dem die strengsten Moralisten nachgerühmt haben, dass er in seinen Charakterzeichnungen alle Tiefen und Höhen des Lebens erschöpft habe, ohne auch nur ein einziges schlüpfriges, zweideutiges Frauenbild zu zeichnen.*) Man könnte in Versuchung kommen, jene Maitressen, Dirnen, Matrosen u. s. w. höher zu stellen als „die achtbaren Männer und anständigen Frauen,“ welche sich in unserer Zeit an dem deutschen Abklatsch der frivolen französischen Dramen begeistern. Dem Herrn Rümelin selbst scheinen beim Niederschreiben seiner gewagten Sätze einige Bedenken aufgestiegen zu sein, denn er kommt später noch einmal auf die Sache zurück und widmet der Beantwortung der darüberstehenden Frage: „Für wen dichtete Shakespeare?“ ein besonderes Kapitel, aus welchem wir jedoch nicht mehr erfahren als wir nach dem früher Gesagten schon wussten, nämlich, dass der Dichter für seine Theaterbesucher schrieb, und dass diese sammt und sonders aus vornehmem und gemeinem Gesindel bestanden. Für die jungen emanicipirten Edelleute, welche

---

*) Man wird verstehen, was hier gemeint ist, und weder eine Kleopatra noch eine Mrs. Quickly zu den zweideutigen Charakteren zählen.

so kühn wären, den bürgerlichen Vorurtheilen zum Trotz das Theater zu besuchen, für die *jeunesse dorée*, welche zwischen den Coulissen lag und sass (obwohl das Shakespearetheater gar keine Coulissen hatte), schrieb der Dichter die ernsten Partien seiner Dramen, für das gemeine Volk schrieb er die komischen. So erklären sich seine Witze und Zoten, so erklärt sich auch die Mischung der Gattungen bei ihm und Herr Rümelin hat uns damit den eigentlichen Schlüssel zum richtigen Verständniss Shakespeare's in die Hand gegeben.

Allein wir können uns dabei nicht völlig beruhigen; wir fragen: woher wissen Sie das Alles so genau, Herr Rümelin? und wir erfahren, dass er in seinen, alle früheren Nachrichten auf den Kopf stellenden Enthüllungen „der bekannten Schilderung von Thomas Nash" gefolgt sei. Der bekannten Schilderung von Thomas Nash! Hand auf's Herz! wer kennt diese bekannte Schilderung und wo ist sie zu finden? Ich gestehe offen, dass ich sie nicht kenne und auch früher nie davon gehört oder gelesen habe; ich füge hinzu, dass keiner der Shakespeare-Gelehrten, die ich danach gefragt, etwas davon wusste, selbst Delius nicht.

Thomas Nash gehörte zu den früheren Zeitgenossen Shakespeare's, versuchte sich selbst im Drama, war als literarischer Witz- und Raufbold sehr gefürchtet, aber als Dichter unbedeutend. Er hatte eine glückliche satirische Ader und ein in der Schule der Alten ausgebildetes Talent der Darstellung, allein ihm fehlte die eigentliche schöpferische Kraft. Ein Freund Green's, half er diesem bei der Epistel, welche dessen „Menaphon" (1587) vorgedruckt ist, und übte seinen Witz auf Kosten Marlowe's, dessen überlegene Begabung er indessen später wohl zu würdigen wusste. Er schrieb zusammen mit Marlowe die Tragödie *„Dido, Queen of Carthage"* (worüber das Nähere im dritten Bande meines Werks „Shakespeare's Zeitgenossen" nachzusehen), welche eine von ihm herrührende und von kühnen Bildern strotzende Stelle enthält, die zu interessanten Vergleichen mit der Rede des Schauspielers in Hamlet (A. II. Sc. 2.) Anlass gegeben hat. Das einzige von ihm allein verfasste und uns erhaltene Stück *„Summer's Last Will and Testament"* wurde im Herbst des Jahres 1592 vor der Königin Elisabeth aufgeführt und erschien acht Jahr später im Druck.*) Von einem andern, satirischen Stücke *„The Isle of Dogs"* ist uns nur der Titel erhalten und eine darauf bezügliche bissige Anspielung von seinem Gegner Gabriel Harvey, in *„The Trimming of Thomas Nash"* (1597). Zwischen

*) Dodsley hat es in seine bekannte Sammlung aufgenommen.

Harvey und Nash bestand eine bittere Fehde, welche ihrer Zeit viel Skandal machte und worüber Näheres in meiner Einleitung zu Marlowe, im dritten Bande meines schon vorhin erwähnten Werkes, nachzulesen ist. Nash hatte nach dem Tode seines Freundes Green, gereizt durch die Schmähungen, welche Harvey auf den Verstorbenen gehäuft, ein Pamphlet gegen Harvey geschrieben *(Strange Newes etc. 1593)*, auf welches dieser in einem andern Pamphlet *(Pierce's Supererogation etc. 1593)* antwortete. Der Streit der beiderseits maasslosen Gegner zog sich durch viele Jahre hin und giebt uns von dem Charakter beider eine nichts weniger als günstige Vorstellung. Der Skandal wurde — besonders durch den giftigen Nash — so gross, dass die Prälaten von Canterbury und London, Whitgift und Bancroft, einen Befehl erliessen, alle vorhandenen Schriften des Dr. Harvey und Th. Nash zu confisciren und dem Erscheinen künftiger vorzubeugen. Durch diese Unterdrückung wurden die Schriften von Nash äusserst selten und sind heute, selbst in London, sehr schwer zu beschaffen, so dass man sie in Deutschland als „bekannt“ nicht wohl voraussetzen darf. Deshalb ist es mir ein Räthsel, wo Herr Rümelin „die bekannte Schilderung“ des altenglischen Theaters von Thomas Nash gefunden hat. In den verhältnissmässig bekanntesten Schriften von Nash, seiner *„Supplication of Pierce Penniless to the Devil“* (1592), worin ein grausiges Bild der Leiden eines reuigen Geistes gegeben wird, steht sie, meines Wissens, nicht, und in seinem *„Christ's Tears over Jerusalem“* (1593) auch nicht. Ebensowenig in seinem *„Have with you to Saffron Waldon“* (1596), worin von der Aufführung eines Stücks *„Martin Marprelate“* die Rede ist. Aber vielleicht steht sie in seinem *„Almond for a Parrot“*, oder in der *„Returne of the renowned Cavaliero Pasquill of England“* (1589), oder *„Martin's Month's Mind“*, die ich nur aus Auszügen, oder andern Schriften, die ich gar nicht kenne. Keinenfalls ist sie als „bekannt“ beim deutschen Leser vorauszusetzen, und Herr Rümelin würde deshalb wohlgethan haben, uns seine Quelle näher anzugeben, was zu thun er hoffentlich bei einer neuen Ausgabe seines Buchs nicht unterlassen wird. Aber selbst wenn es ihm dann gelingt, den Beweis zu führen, dass er seine Schilderung des Shakespeare-Theaters Wort für Wort Thomas Nash entlehnt habe, so wird es ihm doch nicht gelingen uns zu überzeugen, dass diese Schilderung eine richtige sei. Wir sind ohne Beihülfe von Thomas Nash in der Lage, uns eine richtige Vorstellung vom Shakespeare-Theater zu machen, gestützt auf übereinstimmende Berichte, Grundrisse und besser beglaubigte Zeug-

nisse, als der Realist irgendeines in seinem Buche bietet. Von Herrn Rümelin erfahren wir nur, dass im Theater allerlei Gesindel zusammenkam, rauchte, ass, trank, lärmte und Unfug trieb, und dass „für achtbare Männer und anständige Frauen“ gar kein Platz vorhanden war. Schon aus inneren Gründen muss eine solche Schilderung unglaubwürdig erscheinen. Die altenglische Bühne verlockte nicht durch Dekorationspomp: ihr ganzer Schmuck bestand aus einfachen Teppichen, welche unsere Coulissen ersetzen mussten; — sie reizte ebensowenig durch schöne, leichtgeschürzte Schauspielerinnen, denn auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt; — die Aufmerksamkeit der Zuschauer musste sich also auf das Spiel und den Vortrag der Darsteller concentriren, wenn sie etwas für ihr Geld haben wollten, denn blos um zu rauchen, zu trinken und zu lärmen brauchten sie nicht in's Theater zu gehen. Da man die bei uns üblichen Pausen der Zwischenakte ebenso wenig kannte, wie die häufigen Dekorationswechsel, so konnte eine Skakespeare'sche Tragödie, deren Aufführung heute drei bis vier Stunden erfordert, bequem in zwei Stunden abgespielt werden. Ein Epilog schloss gewöhnlich das Stück ab, dem dann für diejenigen Zuschauer, welche das Haus nicht in tragischer Stimmung verlassen wollten, noch ein kurzes, auf die Ereignisse des Tages bezügliches Possenspiel *(jig)* folgte. Diese Pause, zwischen dem Schluss der Tragödie und dem Anfang des Nachstücks, benutzte das Publikum um Erfrischungen zu sich zu nehmen, auch wohl zu rauchen und zu lärmen. Man stand auf, ging umher, es wurden Pamphlete und Flugblätter feilgeboten, u. s. w. — Dass bei schlechten oder langweiligen Stücken das Publikum sich auch während des Spiels lärmend rührte, mag wohl vorgekommen sein; das kommt auch heute noch vor; aber die Regel war es nicht. Und wenn Herr Rümelin „für achtbare Männer und anständige Frauen“ gar keinen Platz entdecken konnte, so liegt die Schuld nur an ihm, oder an seiner mangelhaften Kenntniss des altenglischen Theaters, über welches er uns so zuversichtlich belehrt. Dieses Theater hatte nämlich die eigenthümliche Einrichtung, dass die Zuschauergallerien, welche bei uns nur bis zur Bühne reichen, sich dort, ungehindert durch den Vorhang, auf der Bühne fortsetzten und dieselbe ganz umschlossen. Um dies genau zu verstehen, denke man sich einen geschlossenen Hof, oder Saal, der ganz mit Gallerien umkleidet ist und durch einen Vorhang getheilt wird. Von der untern Gallerie (hinter dem Vorhange) hingen zu beiden Seiten Teppiche herab und diese vertraten die Stelle unserer Coulissen. Im Hintergrunde der Bühne, gerade in der Mitte, fanden

die Gallerien einen logen- oder balkonähnlichen Abschluss durch ein vorspringendes Gerüst, welches gleichsam eine kleine Bühne für sich bildete und als ein oberes Stockwerk der eigentlichen Bühne galt. Dieses Gerüst wurde getragen durch zwei Pfeiler, welche auf breiten und ziemlich hohen Stufen ruhten. Diese Stufen bildeten den Aufgang und die Pfeiler den Eingang zu einer unter dem vorspringenden Gerüst befindlichen andern kleinen Bühne, die im Hintergrunde und zu beiden Seiten durch Teppiche, vorn aber durch einen zweitheiligen Vorhang geschlossen war.

Danach zerfiel also die innere Bühneneinrichtung in drei gesonderte und doch eng zusammenhängende, ein Ganzes bildende Theile, durch welche man eine wirksame Abstufung und Mannigfaltigkeit in der örtlichen Darstellung der Handlung entfalten konnte, ähnlich wie wir das bei den Passionsspielen in Oberammergau gesehen haben.

Auf den Gallerien zu beiden Seiten innerhalb der Bühne war nun hinlänglich Platz für solche Zuschauer beiderlei Geschlechts, denen das Publikum ausserhalb der Bühne zu gemischt erschien. Uebrigens befand sich auch hier, auf der ersten Logengallerie, wohin selbst die Königin ging, Platz genug für anständige Frauen, und wenn diese Masken trugen, so geschah das, weil es in dem unbedeckten Sommertheater so Mode war.

Uns fehlt Raum und Zeit, die obigen, schnell hingeworfenen Umrisse auszuführen; wer sich näher unterrichten will, dem empfehlen wir die treffliche kleine Schrift von Delius: „Ueber das englische Theaterwesen zu Shakespeare's Zeit“ (Bremen 1853), welche den Gegenstand kurz und bündig, aber erschöpfend und nach zuverlässigen Quellen behandelt, was man von Herrn Rümelin nicht behaupten kann. Denn dieser bedient sich sogar unerlaubter Mittel, um die altenglischen Theaterzustände, die Stellung der Schauspieler, und damit auch diejenige Shakespeare's, möglichst tief herabzudrücken. Dahin gehört folgender Satz, den er gleichsam zur Beglaubigung seiner wegwerfenden Schilderung anführt: „Man begreift gar wohl, dass in jenem Schreiben, in welchem Graf Southampton einem höheren Staatsbeamten ein Anliegen seiner Freunde Shakespeare und Burbage in Theatersachen empfiehlt, die Worte gebraucht werden: „„Wiewohl es Eurer Würde und Weisheit nicht zukommt, sich an die Orte zu verfügen, wo sie das öffentliche Ohr zu ergötzen pflegen!““

Diese Worte hat Graf Southampton nie geschrieben; sie sind einem gefälschten Aktenstücke entnommen, welches, nebst den

Nachweisen der Fälschung, in dem in der Vorrede zu diesem Jahrbuche angeführten Buche des Dr. Ingleby abgedruckt steht. Hätte Herr Rümelin um diese Fälschung nicht gewusst, so wäre er blos des Irrthums zu zeihen; allein er wusste darum und citirte die Fälschung doch, und das geht über den blossen Irrthum hinaus. Dass er darum wusste, geht aus dem zweiten Kapitel seines Buches hervor, wo er auf das angebliche Schreiben Southampton's zurückkommt und eine andere Stelle daraus citirt, die beweisen soll, dass gerade das Lob, welches der Graf seinen Freunden Burbage und Shakespeare spendet, um sie dem Kanzler zu empfehlen, klar darthue, wie wenig bekannt sie in achtbaren Kreisen gewesen. Die Stelle heisst: „Den einen bezeichnet der Ruf als unsern englischen Roscius, als Einen, der die Geberde dem Wort und das Wort der Geberde höchst bewundernswürdig anpasst. Der andere ist ein Mann, der kein Haarbreit weniger Gunst verdient und mein specieller Freund; bis kürzlich noch ein Schauspieler von gutem Klang bei der Gesellschaft, jetzt Miteigenthümer derselben und Verfasser einiger unserer besten englischen Schauspiele. — Dieser andere heisst William Shakespeare und sie sind beide aus einer Grafschaft. Beide sind ihren Gaben nach wahrhaft rühmenswerth."

Hiezu bemerkt Herr Rümelin: „So würde man von einem wirklich hochgefeierten, in allen gebildeten Kreisen bekannten Nationaldichter nicht reden; ein solcher würde überhaupt dieser Empfehlung gar nicht bedurft haben." Shakespeare hat ihrer auch nicht bedurft, denn die ganze Geschichte ist eine Fälschung; wer überhaupt davon weiss, muss wissen, dass es eine Fälschung ist. Herr Rümelin sucht sich denn auch diesmal durch eine Anmerkung zu wahren, die nicht gehauen und nicht gestochen ist, sondern augenscheinlich berechnet, unkundige Leser noch mehr irre zu führen. Er sagt: „die Authentie jenes Schreibens ist neuerdings in Frage gestellt worden. Wir erlauben uns darüber kein Urtheil. Wenn es ein Falsum sein sollte, so gehört es jedenfalls zu den mit Takt und Sachkunde abgefassten, und es wäre nur zu bedauern, wenn der Verfasser von seinen Kenntnissen jener Verhältnisse keinen bessern Gebrauch zu machen wusste."

Hiezu bemerken wir Erstens: Wenn Herr Rümelin wusste, dass die Authentie des Schreibens in Frage gestellt ist, so durfte er dasselbe überhaupt nicht als Zeugniss benutzen, und am allerwenigsten durfte er ein solches Zeugniss in geschickter Vertheilung und Wiederholung zur Grundlage seines Buches machen. Zweitens, wenn er sagt: „Wir erlauben uns darüber kein Urtheil —"

so können wir diese Ausflucht durchaus nicht gelten lassen. Man soll nicht urtheilslos ein falsches, oder auch nur ein zweifelhaftes Zeugniss beibringen. War der Verfasser nicht im Stande (was zu glauben wir uns schwer entschliessen können) sich ein festes Urtheil über seine Beweismittel zu bilden, so musste er diese ganz aus dem Spiele lassen. Endlich ist in Betreff seines Schlusssatzes: „Wenn es ein Falsum sein sollte, so gehört es jedenfalls zu den mit Takt und Sachkunde abgefassten“ einfach die Thatsache hervorzuheben, dass gerade der Mangel an Takt in diesem Falsum Anlass zu seiner Entdeckung gegeben hat. „Sachkunde“ ist freilich dem Fälscher in dieser wie in seinen übrigen Fälschungen nicht abzusprechen: die Fälscher des Geldes wie des Geistes sind immer sachkundig, allein ihre Sachkunde dient ihnen zu schlechten Zwecken. Der Falschmünzer weiss Gold von Kupfer sehr genau zu unterscheiden; seine Kunst besteht ja eben darin, gemeinem Metall den Anschein des Goldes zu geben. So sucht der Fälscher des Geistes seine Lüge durch einen Anschein von Wahrheit zu vergolden und zur gangbaren Münze zu machen.

In der von Herrn Rümelin so anerkennend citirten Fälschung hat der Auctor mehr Sachkunde als Ingenium gezeigt. Mit etwas eigener Erfindungsgabe wäre er vielleicht glücklicher gefahren. So aber hat er sich einfach damit begnügt, Sätze von Shakespeare und dessen Zeitgenossen zusammenzuklauben, um nicht aus dem Tone der Zeit zu fallen. Ich will die inneren und äusseren Beweisgründe der Fälschung, welche bei Ingleby nachzulesen sind, hier nicht wiederholen, sondern für den deutschen Leser einen neuen hinzufügen, welcher zugleich einen anderen Grundpfeiler des Rümelinschen Neubaues umreissen soll.

Ueber das Grab des grossen Schauspielers Burbage, des Freundes Shakespeare's, ergoss sich eine Flut von Gedichten in lateinischer und englischer Sprache; es sind uns davon einige sehr werthvolle aufbewahrt, die unseren besten Schauspielern wohl den Wunsch wecken könnten, auch nach ihrem Tode so gefeiert zu werden. In einem dieser Gedichte, dem längsten, kommen folgende Verse vor:

„Er starb, und mit ihm starb uns eine Welt,
Die er belebte, und die so belebt
Sich nie vor unsern Augen mehr erhebt.

Wie stimmte bei ihm Rede und Bewegung,
Geist jeder Blick und Anmuth jede Regung!

Oft haben wir im Spiel ihn sterben seh'n
Und so geweint, als wär's um ihn geschehn;
O, könnt' ich jetzt, da ihn der Tod getroffen,
Auch, dass er ihn nur täuschend darstellt, hoffen!

Du theure Erde, die den Staub bewahrt
Des Manns, der uns das Höchste offenbart,
Hüt' ihn, den dir der Himmel gab zur Hut,
Wie was von reichsten Schätzen in dir ruht! —
Damit sein Staub von anderm Staub sich trenne,
Die spätste Zeit ihn noch als Gold erkenne,
Setzt auf sein Grab ein Monument von Stein,
Und grabt ihm diese kurze Inschrift ein:
Im Grab liegt Burbage unter diesem Steine,
Der Roscius Englands; wer das liest, der weine."

Ich habe diese Verse angeführt, um damit eine der Quellen anzudeuten, aus welcher der Verfasser des auf Graf Southampton's Namen gefälschten Briefes geschöpft hat, dann aber auch, um durch ein Beispiel (eins unter hunderten) zu zeigen, dass man trotz des Vorurtheils, welches zu Shakespeare's Zeit gegen den Schauspielerstand im Allgemeinen herrschte (wie noch heute bei uns) sehr wohl rühmliche Ausnahmen zu machen wusste. Man braucht blos Collier's Buch *„Lives of the original Actors in the Plays of Shakespeare"* zu lesen, um eine ganze Reihe von angesehenen und geachteten Namen zu finden. Herr Rümelin freilich ist anderer Ansicht; er sagt wörtlich: „Die Schauspieler bildeten einen ehrlosen, von der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossenen und geächteten Stand. Die Gesetze jener Zeit stellen sie mit den Gauklern, Seiltänzern, Bärenführern u. s. w. stets in Eine Linie; eine Verordnung spricht sogar von wandernden Schurken."

Der unbefangene Leser muss hieraus schliessen, dass Herr Rümelin die Gesetze und Verordnungen Altenglands sehr gründlich durchforscht habe. Das ist aber leider nicht der Fall; wir müssen deshalb dem Leser die Unbefangenheit völlig nehmen; wir müssen ihm sagen, dass auf die Rümelin'schen Sätze und Behauptungen gar kein Verlass ist und dass er sein Buch über Shakespeare mit unbegreiflicher Leichtfertigkeit in den Tag hineingeschrieben hat, mit einer Leichtfertigkeit, die man bei dem gelehrten Landsmanne eines Strauss und Vischer, ohne die sprechenden Thatsachen, nicht vermuthet haben würde.

Um es kurz zu sagen: Die oben angeführte Behauptung des

Herrn Rümelin stellt die Sache in einem ganz falschen Lichte dar. Die Gesetze und Verordnungen, von welchen er spricht, bezogen sich auf die vagabundirenden, ohne obrigkeitliche Erlaubniss das Land durchstreichenden Schauspieler, und waren wesentlich zum Schutze der im Dienste der Königin oder der Grossen des Landes stehenden Gesellschaften gegeben, welche besondere Privilegien hatten und auch Kunstreisen unternehmen durften, selbst nach fremden Ländern, wie Holland und Deutschland, aber selbstverständlich nur nach vorher eingeholter Erlaubniss. Unter diesen concessionirten Gesellschaften, die niemals mit Bärenführern u. s. w. auf Eine Linie gestellt wurden, befanden sich viele hochgebildete, talentvolle und selbst gelehrte Männer, wie denn die meisten dramatischen Dichter jener Zeit, die ihre Studien in Oxford und Cambridge gemacht hatten, zugleich Schauspieler waren. Einer von diesen, Thomas Heywood, hat eine *„Apology for Actors"* geschrieben, welche (mit Stephen Gosson's, eines Rümelin der Shakespeareschen Zeit, *„School of Abuse"* zusammen in einem zierlichen Bande von der engl. Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben) jetzt Jedermann zugänglich ist und vollständig genügt, um die Rümelin'schen Sätze, welche zu lauter Trugschlüssen führen, gründlich zu widerlegen. Ich muss es hier bei der Hinweisung darauf bewenden lassen, um Raum zu behalten, noch ein paar der gefährlichsten Ungeheuerlichkeiten des Herrn Rümelin zu enthüllen. Nachdem er einundzwanzig Seiten seines Buches mit theils ganz unrichtigen, theils nur halbrichtigen Angaben und Behauptungen angefüllt hat, die es ihm beliebt „Thatsachen" zu nennen, ruft er aus: „Ja, wenn man die vollen Consequenzen aus allen diesen Thatsachen ziehen will, so wird man Shakespeare's Stellung zur bürgerlichen Gesellschaft mit derjenigen vergleichen müssen, welche nach heutiger Sitte Taschenspieler, Kunstreiter, Seiltänzer u. s. w. behaupten." Herr Rümelin führt dann weiter aus: so habe Shakespeare seine Stellung selbst aufgefasst und so sei sie nach den übereinstimmenden Zeugnissen seiner Zeitgenossen gewesen. Wir halten es nicht mehr der Mühe werth, zu fragen: Wo sind diese Zeugnisse? Der Leser wird jetzt ohnehin schon wissen, was von den Zeugnissen des Herrn Rümelin zu halten sei, dessen Ergüsse (S. 24) in folgendem Satze gipfeln: „Von König Jakob wissen wir nur, dass, als Shakespeare sich um ein kleines Hofamt, mit welchem die Aufsicht über die scenischen Aufführungen verbunden war, bewarb, ihm ein obscurer Concurrent vorgezogen wurde." Dieser ganze Satz enthält nicht ein einziges wahres Wort; ja, die

Unrichtigkeiten sind darin so damascirt, so kunstvoll zusammengeschmiedet und gehämmert, dass ihre Schärfe der Wahrheit die tiefsten Wunden schlägt.

Erstens liegt gar kein beglaubigtes Zeugniss vor, dass Shakespeare sich jemals um ein Hofamt beworben habe: Herr Rümelin hat wieder einmal aus einem gefälschten Aktenstücke geschöpft, welches ebenfalls in dem schon mehrfach erwähnten Buche von Ingleby abgedruckt ist.

Zweitens war das angedeutete Hofamt in London kein kleines, sondern ein sehr bedeutendes und einflussreiches; es war die Stelle eines *Master of the Revels*, die etwa dem Rang eines heutigen General-Intendanten entsprach, aber noch weitergehende Befugnisse hatte.

Drittens liesse sich, wenn wirklich nachgewiesen werden könnte, dass Shakespeare sich um diesen Platz beworben hätte, daraus ein möglichst günstiger Schluss für seine Stellung ziehen. Denn unwillkührlich drängt sich die Frage auf: würde ein Mann von so überlegenem Verstande und feinem Takt, wie unser Dichter, auch nur im Traum daran gedacht haben, sich um ein Hofamt zu bewerben, welches nur hochgeborene oder hochbetitelte Leute bekleideten, wenn seine Stellung gleich der eines Kunstreiters, Seiltänzers oder Taschenspielers gewesen wäre?

Später erhielt das Amt ein geschmeidiger Emporkömmling, Sir William Davenant, der sich ebenso unverschämt wie grundlos rühmte, ein natürlicher Sohn Shakespeare's zu sein. Er stammte nämlich aus dem Wirthshause in Oxford, in welchem Shakespeare auf seinen häufigen Reisen nach Stratford einzukehren pflegte. Die Wirthin soll schön gewesen sein, und so fand es der ehrgeizige Sohn denn passend für seine Zwecke, ihr ein Liebesverhältniss mit Shakespeare anzudichten, da er auch für die Bühne schrieb und wahrscheinlich glaubte, es könne seinem Ruhme nur förderlich sein, für einen Leibes- und Geistes-Erben des Schwans vom Avon zu gelten, dessen Dramen er, um sie dem inzwischen arg veränderten Geschmack des Hofs und der vornehmen Welt mundgerecht zu machen, schmählich verstümmelte und verwässerte. Allein dass der zum Baronet gewordene und in den höchsten Kreisen lebende Davenant sich rühmte, ein Sohn Shakespeare's zu sein, beweist doch wahrlich nichts Ungünstiges für des Dichters Stellung und Ansehen in der Welt. Allein der Realist will ihn durchaus nicht aufkommen lassen; er sagt: „Anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode war der Dichter nahezu vergessen, was allein schon dafür zeugt, dass er noch keinen grossen Namen in das Grab trug.“

Kann man von einem Dichter sagen, er sei vergessen, wenn seine Werke so oft gedruckt, so viel gekauft und gelesen werden, wie das bei Shakespeare's Werken schon im 17. und 18. Jahrhundert der Fall war?

Und kann man von unserm Dichter sagen, er habe noch keinen grossen Namen in das Grab getragen, wenn so viele beglaubigte Zeugnisse vorliegen, dass seine Grösse, wenn nicht von Allen, so doch von den bedeutendsten seiner dichterischen Zeitgenossen schon vollkommen gewürdigt wurde?

Hat Herr Rümelin nie den poetischen Nachruf Ben Jonson's an Shakespeare gelesen? nicht den erhabenen Milton's und die begeisterten Nachrufe anderer Dichter? Der von Ben Jonson, dem Rivalen Shakespeare's, dem gelehrtesten und einem der berühmtesten Dichter seiner Zeit, genügt allein, die Unhaltbarkeit aller Rümelin'schen Behauptungen unwidersprechlich darzuthun, und darum lasse ich ihn hier folgen.

„Dem Gedächtnisse des geliebten Dichters William Shakespeare und dessen, was er uns hinterlassen hat.

Nicht dass Dein Name uns erwecke Neid,
Mein Shakespeare, preis' ich Deine Herrlichkeit,
Denn wie man Dich auch rühmen mag und preisen:
Zu hohen Ruhm kann Keiner Dir erweisen!
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht.
Doch mit der grossen Menge geh' ich nicht,
Die dumm und urtheilslos, im besten Fall
Nichts beut als andrer Stimmen Wiederhall —
Auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt
Im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt.
Auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben
Und heimlich gerne stürzten, was erhoben.
Es wäre das, als rühmt' ein Kuppler sehr
Uns eine Frau — was könnt' Ihr schaden mehr?
Allein Du stehst so hoch, dass Dir nicht Noth
Das Schmeicheln thut, Dich Bosheit nicht bedroht.
Du Seele uns'rer Zeit, kamst sie zu schmücken
Als uns'rer Bühne Wunder und Entzücken!
Steh' auf, mein Shakespeare! Ich will Dich nicht seh'n
Bei Chaucer's oder Spenser's Gruft, nicht fleh'n
Zu Beaumont, dass er trete Raum Dir ab;
Du bist ein Monument auch ohne Grab,

Und lebst, so lange Deine Werke leben
Und unser Geist, Dir Lob und Preis zu geben;
Drum halt' ich Dich getrennt von diesen Meistern,
Wohl grossen, aber Dir nicht gleichen Geistern.
Könnt ich im Urtheil Deinen Werth erreichen,
Würd' ich mit andern Dichtern Dich vergleichen
Und zeigen, wie Du Lilly oder Kid
Weit überholst, selbst Marlow's mächt'gen Schritt.
Und wusstest Du auch wenig nur Latein,
Noch wen'ger Griechisch, ist doch Grösse Dein,
Davor sich selbst der donnernde Aeschylus,
Euripides, Sophokles beugen muss,
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca;
O wären sie, Dich zu bewundern, da!
Sie aus der Gruft möcht' ich heraufbeschwören,
Deines Kothurns erhab'nen Schritt zu hören.
Voll Stolz war Rom, voll Uebermuth Athen,
Sie haben Deines Gleichen nicht geseh'n.
Triumph, Britannien! Du nennst ihn Dein eigen,
Dem sich Europa's Bühnen alle neigen.
Nicht nur für unsre Zeit lebt' er: für immer!
Noch standen in der Jugend Morgenschimmer
Die Musen, als er wie Apollo kam
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.
Stolz war auf seinen schaffenden Verstand
Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,
So reich gesponnen und so fein gewoben,
Dass sie seitdem nichts Andr'es mehr will loben.
Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,
Terenz so zierlich, Plautus, der so witzig,
Missfallen jetzt, veraltet und verbannt,
Als wären sie nicht der Natur verwandt.
Doch darf ich der Natur nicht Alles geben,
Auch Deine Kunst, Shakespeare, muss ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.
Denn wer will schaffen lebensvolle Zeilen
Wie Du, der muss viel schmieden, hämmern, feilen,
Muss an der Musen Amboss steh'n wie Du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.

Vielleicht bleibt doch der Lorbeer ihm verloren!
Ein Dichter wird gebildet, wie geboren.
Du bist's! Sieh', wie des Vaters Angesicht
Fortlebt in seinen Kindern, also spricht
Sich Deines Geist's erhab'ne Abkunft ganz
In Deinen Versen aus, voll Kunst und Glanz.
In jedem schwingst Du einen Speer zum Streit
In's Antlitz prahlender Unwissenheit.
O säh'n wir Dich auf's Neue, süsser Schwan,
Vom Avon zieh'n auf Deiner stolzen Bahn!
Säh'n wir, der so Elisabeth erfreute
Und Jakob, deinen hohen Flug noch heute
Am Themsestrand! Doch nein, Du wardst erhoben
Zum Himmel schon, strahlst als ein Sternbild oben!
Strahl' fort, Du Stern der Dichter, strahl' hernieder,
Erhebe die gesunk'ne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht Deiner Werke ew'ges Licht!

Ben Jonson."

Zeit und Raum erlauben mir nicht, meine Kritik des Rümelinschen Buchs zu Ende zu führen. Ich muss abbrechen, bevor wir das eigentliche Heiligthum betreten haben, denn mit den oben rasch hingeworfenen Bemerkungen ist kaum der Staub von der Schwelle gefegt. Das in Aussicht gestellte Buch von Bernays wird diese fragmentarische Skizze ergänzen und andere Ergänzungen hat schon Otto Devrient (in den „Grenzboten" IV, 1866) geliefert, dessen vortrefflichen, mit eingehender Sachkenntniss geschriebenen Aufsatz, welcher eine Menge der Rümelin'schen Unrichtigkeiten gründlich widerlegt, wir ganz besonders der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen. Ebenfalls sehr lesenswerth ist eine mehr den künstlerischen Theil des Buchs in's Auge fassende feingeschriebene Abhandlung „Shakespeare und Goethe" im 10. Hefte der von Gottschall redigirten Monatsschrift zum Brockhausischen Conversationslexikon „Unsere Zeit" (15. Mai 1866). Eine vollständige Widerlegung ist nur in einem besonderen Buche möglich, welches dem Rümelin'schen an Umfang mindestens gleichkommen müsste, um ihn Satz für Satz zu widerlegen, denn es ist nicht ein einziger auf Treu und Glauben zu nehmender Satz darin; alle Thatsachen sind unbarmherzig verdreht oder auf den Kopf gestellt. Es ist als hätte ein Kakodämon den Verfasser getrieben, immer nur aus gefälsch-

ten oder trüben Quellen zu schöpfen, mit sorgfältiger Umgehung aller wirklich beglaubigten Nachrichten. Auch über den ästhetisch räsonnirenden Theil des Buchs kann man kaum günstiger urtheilen, denn selbst in den seltenen Fällen, in welchen der Verfasser die Prämissen richtig stellt, gelangt er zu falschen Schlüssen und springt mit der Logik um, wie die Katze mit der Maus. Alles sucht der Realist aus Shakespeare's beschränkten und gedrückten Lebensverhältnissen zu erklären, die dem Dichter den Verkehr mit gebildeten und anständigen Kreisen unmöglich gemacht haben sollen.

Ein solcher Satz würde doch nur dann Beweiskraft haben, wenn die Werke des Dichters ihm entsprächen, was bekanntlich nicht der Fall ist. Allein Herr Rümelin weiss ein Auskunftsmittel; nach ihm waren die Träger der Bildung, des Anstandes und der guten Sitten in Altengland nur unter den Mittelklassen zu finden; diese kannte Shakespeare nicht (obgleich er ihnen selbst entsprungen und darin gross geworden war), folglich konnte er sie auch nicht schildern. Daraus ergiebt sich für Herrn Rümelin: „dass das bürgerliche Schauspiel und Trauerspiel, obgleich sonst unter den Theaterstücken jener Zeit stark vertreten, unter den Shakespeareschen Dramen fehlt.“

Welche scharfsinnige Folgerung! Wir haben immer geglaubt, Shakespeare habe die Unzahl der bürgerlichen Schau- und Trauerspiele seiner Zeit nur deshalb nicht vermehrt, weil er etwas Besseres thun konnte und sich zu Höherem berufen fühlte, als bürgerliche Rührstücke zu schreiben. Schiller war auch dieser Ansicht; man vergleiche sein Gedicht „Shakespeare's Schatten“. Doch hievon abgesehen, fragen wir Herrn Rümelin: wie kamen denn Shakespeare's Collegen dazu, die bürgerlichen Kreise kennen zu lernen und dramatisch zu verwerthen? Die meisten Verfasser der bürgerlichen Dramen waren ebenfalls Schauspieler; fanden sie etwa in den ehrbaren Gesellschaften Aufnahme, welche sich gegen Shakespeare abschlossen?

In Bezug auf Shakespeare's angeblich mangelhafte Bildung tischt uns Herr Rümelin alle längst abgethanen Märchen wieder auf; auch seine Kunst der Composition und Charakteristik will er nicht gelten lassen; nach ihm arbeitete der Dichter immer „scenenweise nach wechselnden Stimmungen“, worüber denn die Einheit der Handlung und der Charakter meistens verloren ging. Dies gilt besonders von den grössten und mächtigsten Tragödien, wie Macbeth, Lear und Othello. Hamlet fällt alle Augenblicke aus der Rolle; Macbeth rennt in's Verderben, weil er in seiner Auffassung

der Hexenprophezeiungen ganz unlogisch zu Werke geht, und bald daran glaubt und bald nicht; Lear ist der reine Wirrwarr, selbst der schlaue Jago wird bei Othello am Schlusse seinem eigentlichen Charakter ganz untreu; kurz, es fehlt dem Dichter nicht blos an Bildung, sondern auch an Menschenkenntniss, weil er in keine gebildete Gesellschaft kam, was sich am meisten in seinen Frauengestalten offenbart, die Herrn Rümelin wenig gefallen, da ihnen alle eigentliche Lebenswahrheit mangelt.

Es bleibt ewig schade, dass Herr Rümelin nicht zu Shakespeare's Zeit gelebt hat; der Dichter hätte viel vom Realisten lernen können, nicht blos in Betreff der bürgerlich soliden Wahl des Stoffs, sondern auch der Kunst der Composition und der einheitlichen Führung der Handlung. Es wären der Welt dann viele Thränen erspart geblieben, denn der Realist giebt so feine, kunstverständige Winke, dass, wenn Shakespeare sie befolgt hätte, die meisten seiner tragischen Helden am Leben geblieben sein würden.

Man hat die patriotische Begeisterung gerühmt, mit welcher Herr Rümelin für Goethe eingetreten sei, ja, man hat sein Buch geradezu eine Ehrenrettung Goethe's gegenüber den unterschätzenden Aussprüchen der Shakespeare-Vergötterer genannt. Ich gestehe, dass ich für diese Art von Patriotismus keinen Sinn habe und auch nicht finden kann, dass Goethe in unsern Tagen irgendwelcher Ehrenrettung bedurft hätte. Es will mir nicht einleuchten, was unser grösster Dichter bei einer Vergleichung mit Shakespeare gewinnen kann, in welcher dieser durch allerlei unrichtige Angaben und Behauptungen künstlich herabgedrückt wird, damit jener desto grösser erscheine. Goethe selbst würde gegen ein so unbilliges Verfahren auf das Entschiedenste protestirt haben. Zudem wird jeder unbefangene Leser auch in dieser Schlusspartie des Buchs aus den Rümelin'schen Beweisen fast immer das Gegentheil von Dem herausfinden, was eigentlich bewiesen werden soll. Er verwechselt die Vorzüge des epischen und lyrischen mit denen des dramatischen Dichters. Hierüber enthält der schon erwähnte Aufsatz in „Unsere Zeit“ sehr zutreffende Bemerkungen. Jeder gebildete Leser weiss, dass Goethe selbst den britischen Dichter als Dramatiker weit über sich stellte; aber über die Bewunderung und Ehrfurcht, welche Goethe und Schiller dem Genius Shakespeare's zollten, geht der Realist mit Achselzucken hinweg, um bei den gelegentlichen Aeusserungen, in welchen Goethe Einzelheiten in Shakespeare's Dramen tadelte, desto behäbiger zu verweilen. Um so mehr verdient es Anerkennung, dass Rümelin den armen Shake-

speare, nachdem er ihn so lange von jeder achtbaren und anständigen Gesellschaft ausgeschlossen hielt, endlich doch der Ehre würdigt, als Dritter im Bunde neben Goethe und Schiller zu stehen.

Es thut mir aufrichtig leid, dass gerade mir die Aufgabe zufallen musste, über das Buch des Realisten, das neben seinen vielen Unrichtigkeiten auch geistvolle und feine Bemerkungen enthält (die aber selten zur Sache gehören), ein Urtheil abzugeben, denn ich selbst werde in dem Buche, dessen Spitzen hauptsächlich gegen Ulrici, Gervinus und Vischer gerichtet sind, sehr freundlich erwähnt; allein das Urtheil darf sich nicht durch persönliche Rücksichten bestechen lassen. *Amicus Ruemelin, magis amica veritas.*

---

2. William Shakespeare. Von Nicolaus Cardinal Wiseman. Autorisirte Uebersetzung. Köln 1865.

Ein nüchterner, phantasieloser Mensch kann keinen Dichter beurtheilen; was entzündet werden soll, muss selber Brennstoff in sich haben. Und doch halten sich meist die nüchternsten Menschen für die besten Kritiker; in ihrem kalten Verstande und ein paar angelernten Schulregeln glauben sie den richtigsten Maassstab des Schönen zu besitzen. Ein phantasieloser Kritiker wird zum hochmüthigsten Narren im Gebiete der Kunst.

An die Beurtheilung der Werke des Genius soll man mit Ehrfurcht herantreten und nicht verdammen oder bespötteln, was man nicht leicht begreift; die Kritik, die sich zum Verständniss des Höchsten aufschwingen will, muss selbst hochtragende Flügel haben; deshalb sind die Winkelmann und Lessing so selten wie die Shakespeare und Schiller.

Gegenüber dem zersetzenden und zerfetzenden Zuge der Zeit, dem Bestreben, Alles in seine Urbestandtheile aufzulösen und am abgetödteten Einzelnen zu zeigen, dass es nicht so schön sei, wie es in lebendiger Verbindung mit dem Ganzen erscheine, macht das Büchlein des Cardinals Wiseman einen überaus wohlthuenden und erfrischenden Eindruck. Es ist ein viel besserer Leitfaden zum richtigen Verständniss Shakespeare's als manches anspruchsvoll auftretende Buch über denselben Gegenstand.

---

3. Briefe über Shakespeare's Hamlet, von Dr. Alois Flir. Innsbruck 1865.
4. Shakespeare's Hamlet, seinem Grundgedanken nach erläutert von Dr. August Döring. Hamm. G. Grote'sche Verlagshandlung 1865.

Den Briefen von Flir können wir dasselbe Lob spenden wie der Abhandlung des Cardinal Wiseman; sie bilden ein liebenswürdiges, mit der Begeisterung eines feingebildeten, geschmackvollen, reifen Mannes geschriebenes Buch. Wenn Herr Rümelin dieses Buch, welches sich besonders eingehend mit der Composition des Hamlet beschäftigt, aufmerksam durchliest, so wird er vielleicht von seiner Ansicht, Hamlet sei blos scenenweise geschrieben und ermangele gänzlich der künstlerischen Einheit, zurückkommen. Hiezu dürfte auch die Lektüre des Döring'schen Buchs, von welchem der Verfasser mit Fug und Recht sagen kann, es sei das Resultat nicht nur eines längeren und wiederholten Sichvertiefens in den Gegenstand, sondern zugleich einer methodisch geführten Untersuchung, wesentlich beitragen. Dieses Buchs, sowie der trefflich geschriebenen „Aufsätze über Shakespeare" von C. Hebler (auf welche wir hier leider nicht näher eingehen können, da uns die Zeit mangelt, unsere in wesentlichen Punkten abweichenden Ansichten ausführlich zu motiviren) ist schon in dem Aufsatze Vischer's lobende Erwähnung gethan.

---

5. *Shakespeare's Sonnets never before interpreted: his private friends identified: together with a recovered likeness of himself. By Gerald Massey. London: Longmans, Green, and Co. 1866.*

Dieser stattliche Band, welcher über 600 Seiten in gr. 8. enthält, bietet eine reiche Fundgrube der Belehrung über die Zeit Shakespeare's und ihre hervorragenden Persönlichkeiten. Der talentvolle Verfasser, in dessen warmer, sympathischer Darstellungsweise nicht blos viel Geist, sondern auch eine liebenswürdige Persönlichkeit sich offenbart, hat die gründlichsten Vorstudien zu seinem Werke gemacht und leider nur das Beste übersehen, was vor ihm über den Gegenstand geschrieben war, nämlich den Aufsatz von Nicolaus Delius im ersten Bande dieses Jahrbuchs. Der letzte deutsche Erklärer der Sonette, von welchem er Notiz nimmt, ist Barnstorff, der ihm die Lust, bei uns weiter nachzuforschen, ver-

leidet zu haben scheint. Merkwürdig, dass der Unsinn sich immer leichter Bahn bricht als das Vernünftige! Auch der in Frankreich als gründlichster Kenner Shakespeare's bewunderte Philarète Chasles scheint Barnstorff für den Chorführer unserer Sonetten-Erklärer zu halten.

Herrn Gerald Massey's Werk befand sich schon unter der Presse, bevor der erste Theil unseres Jahrbuchs erschienen war, sonst würde er gewiss dem Aufsatze von Delius eingehende Beachtung geschenkt haben. Ob er aber dadurch veranlasst worden wäre, seine Ansichten zu ändern, ist eine andere Frage, denn seine Ansichten sind ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, so zur Ueberzeugung geworden, dass er sich gewiss nicht leicht zum Gegentheil bekehren lassen würde. Er betrachtet nämlich die Sonette nicht, wie Delius, als wesentlich freie Ergüsse des poetischen Genius, sondern führt sie alle auf persönliche Beziehungen zurück. Aber er unterscheidet sich dadurch von unsern frühern Auslegern, welche die Sonette autobiographisch deuten, dass er die meisten als im Auftrage anderer Personen geschrieben betrachtet. Die erste Gruppe bezieht er, wie schon oft vor ihm geschehen, auf den Grafen Southampton, den der Dichter ermahnt, sich zu verheirathen. In den Nebenbuhlern in der Liebe des Grafen, von welchen Shakespeare in einigen Sonetten spricht, vermuthet Massey Thomas Nash und Marlow. In andern Sonetten wird Southampton's Liebe zu der schönen Elisabeth Vernon verherrlicht. Dann kommen wieder Sonette, welche sich auf Shakespeare's Zusammenleben mit dem Grafen, auf ihre Trennung u. s. w. beziehen. Nun folgen Sonette, die geradezu im Auftrage Elisabeth Vernon's geschrieben sein sollen; die einen drücken ihre selbstquälerischen, eifersüchtigen Gedanken aus; die andern sind an Lady Rich gerichtet. In gleicher Weise schreibt der Dichter für Southampton an Elisabeth Vernon; ebenso schreibt er später für William Herbert und andere hochstehende Personen. Man sieht schon aus diesen Andeutungen, dass ein grösserer Unterschied, als zwischen den Auffassungen von Delius und Gerald Massey herrscht, nicht möglich ist. Man braucht mit der Auffassung des letzteren nicht übereinzustimmen, um sein Buch lehrreich und unterhaltend zu finden. Neu war uns besonders der Nachweis, dass Shakespeare den Stoff zu einem grossen Theil seiner Sonette, und sogar viele der darin vorkommenden Bilder und Pointen aus Sidney's „Arcadia“ geschöpft hat, einem bekanntlich zu seiner Zeit vielgelesenen und berühmten Werke.

---

6. *Shakespeare's Garden, or the plants and flowers named in his works described and defined. With notes and illustrations from the works of other writers. By Sidney Beisly. — London: Longman and Co. 1864.*

In einer hübsch geschriebenen Einleitung giebt der Verfasser eine Anzahl weniger bekannter Aussprüche und Urtheile berühmter Männer über Shakespeare's weltumfassende Bedeutung. Dann folgt im ersten Kapitel des anspruchslosen Buchs eine Sammlung poetischer Stellen, in welchen Pflanzen und Blumen im Allgemeinen erwähnt werden. Darauf wird jedem Drama ein besonderes Kapitel gewidmet und mit liebevoller Ausführlichkeit Alles gehalten, was der Titel verspricht.

---

7. Shakespeare's Staat und Königthum. Nachgewiesen an der Lancaster-Tetralogie von Benno Tchischwitz. Halle 1866. kl. 8. 89 S.

Der Verfasser nimmt an, dass Shakespeare in Richard II., Heinrich IV. und Heinrich V. seine reifsten Gedanken über den Staat und die Kirche niedergelegt habe und sucht auf Grundlage dieser Dichtungen den Beweis zu führen, dass der Dichter das Verhältniss eines Königs zum Volke nicht als ein schlechthin rechtliches, sondern als ein specifisch sittliches auffasse, — dass das Königthum für ihn eine moralische und insofern auch, nach ihrer ewigen Bedeutung, eine religiöse Idee sei. Das Verhältniss zwischen Fürst und Volk wurzelt in der Pietät; der Bruch dieser Pietät ist die Revolution, ebenso strafbar, wenn sie von Fürsten (wie bei Richard II.), als wenn sie vom Volke ausgeht. . . . Dies ist die leitende Idee des anspruchslosen, aber sehr lesenswerthen, von hoher Pietät für Shakespeare durchdrungenen Büchleins.

---

9. *New Readings of Shakspere; or Proposed Emendations of the Text. By Robert Cartwright, M. D. — London: John Russell Smith. 1866.*

Wir müssen es hier dabei bewenden lassen, empfehlend auf diese kleine Schrift hinzuweisen; wenn wir uns auch nicht mit allen darin vorgeschlagenen neuen Lesarten einverstanden erklären können, so erscheinen uns doch mehrere davon sehr einleuchtend,

wie z. B. folgende, in Heinrich IV., Th. 2, wo Herr Cartwright in den Worten Pistol's:

> *Compare with Caesars and with Cannibals,*
> *And Trojan Greeks?*

statt *Cannibals* liest *Hannibals.*

Es ist in der That unwahrscheinlich, dass Pistol, von dem Gower sagt, dass er die Namen aller grossen Feldherrn in und auswendig wisse, an dieser Stelle *Cannibals* mit *Hannibals* verwechselt haben soll.

Notizen.

Von Alexander Schmidt, den Freunden Shakespeare's schon seit einem Vierteljahrhundert durch sein treffliches Buch „Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeare's Dramen“ (Danzig, bei B. Kabus, 1842) rühmlich bekannt, erhalten wir die erfreuliche Nachricht, dass er mit der Ausarbeitung eines grossen Werkes beschäftigt ist, welches, nach den uns darüber gemachten Mittheilungen, von monumentaler Bedeutung für die Shakespeare-Literatur zu werden verspricht. Es ist nämlich eine lexikalische Arbeit, angeregt durch die bekannte *Complete Concordance to Shakespeare* von *Mrs. Cowden Clarke,* und bestimmt, zu werden, was diese *Complete Concordance* sein sollte, aber nicht ist: nämlich ein vollständiges, bis in's Einzelnste den Sprachgebrauch feststellendes Shakespeare-Lexikon. Es hat langer Jahre bedurft, um nur die Grundlagen zu dem riesigen Unternehmen festzustellen; möge dem geistvollen und gelehrten Verfasser Musse, Gesundheit und Geduld nicht fehlen, sein Werk zu glücklichem Ende zu führen! Uebersichtliche Proben daraus sind unserm Jahrbuche für den nächsten Band in Aussicht gestellt.

Eine Reihe von Vorlesungen Shakespeare'scher Dramen, welche Herr R. Genée während der letzten Wintermonate des Jahres 1866 im chemischen Hörsaale zu München hielt, hatte sich grossen Beifalls zu erfreuen. Jedem Stück ging eine orientirende Einleitung voraus, in welcher über Composition, Stil, Handlung und Charaktere

das Nöthige gesagt wurde. Die Vorlesungen selbst, begünstigt durch ein glückliches Organ, zeugten von klarem Verständniss und poetischer Auffassung, so dass den Zuhörern die Intentionen des Dichters besser dadurch zu Gemüthe geführt wurden als durch die zerfahrenen Vorstellungen, wie sie ohne künstlerische Leitung auf der Bühne stattzufinden pflegen.

Im chemischen Hörsaale hielt auch Fräulein Fanny Janauschek eine Shakespeare-Vorlesung, welche in zwei Theile zerfiel. Nach einer orientirenden Einleitung las sie die Hauptscenen zwischen Desdemona und Emilie aus Othello, und den fünften Akt ganz, mit gewaltiger Wirkung. Zum Schluss trug sie eine Auswahl der schönsten Sonette (in Bodenstedt's Uebersetzung) vor, unter rauschendem Beifall. Der ansehnliche Geldertrag der Vorlesung wurde von der Künstlerin der Kasse der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar überwiesen.

Einen gleich ansehnlichen Beitrag spendete Herr Possart (vom Münchener Hoftheater) der Kasse der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft als Ertrag einer Gastdarstellung des Jago auf dem Augsburger Stadttheater.

Herr Lewinsky (vom Hofburgtheater in Wien) hatte sich in freundlichster Weise erboten, auf der Münchener Hofbühne den Hamlet zum Vortheil der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu spielen, erhielt aber vom Vorstande der königlichen Hofbühne eine abschlägige Antwort.

Fräulein E. von Kudriaffsky in Wien, eine begeisterte und kenntnissreiche Verehrerin Shakespeare's, sucht dort das Studium und Verständniss der Dramen des Dichters dadurch zu fördern, dass sie dieselben im Urtext mit einer grösseren, sich regelmässig versammelnden Gesellschaft liest und übersetzt, jedem Stücke eine orientirende, die Summe alles darüber Bekannten ziehende Einleitung vorausgehen lässt und alle schwierigen Stellen, dunklen Ausdrücke und Anspielungen ausführlich erklärt. Dass sie der Durchführung ihres fruchtbaren Unternehmens ernste, eingehende Studien widmet, haben wir Gelegenheit gehabt, aus ihrer Erklärung des „Sommernachtstraumes“ zu sehen, welche bestimmt war, als anregendes Beispiel in unserm Jahrbuche abgedruckt zu werden, aber leider keinen Platz mehr darin finden konnte.

Mit der Zähigkeit, dem praktischen Blick, den Mitteln und der Ausdauer eines Engländers, dem die gemeine Sorge des Tages die Stirn nicht furcht, ist Herr H. R. Forrest in Manchester schon seit einer langen Reihe von Jahren beschäftigt, das Material zu einer illustrirten Shakespeare-Ausgabe zu sammeln, welche, wenn sie dereinst erscheint, wohl das Grossartigste werden dürfte, was auf diesem Gebiete geleistet werden kann. Es handelt sich nämlich dabei nicht um einen blossen Bilderschmuck von mehr oder weniger Kunstwerth, sondern um eine Illustration Shakespeare's im weitesten Sinne des Worts, literärhistorisch, scenisch, künstlerisch genommen soweit sich positive Anhaltspunkte dafür bieten, mit Ausschluss aller ästhetischen Spekulation.

Wir wollen nur ein paar von den Punkten herausheben, aus welchen der Kreis des Werkes gebildet werden soll.

1. Uebersichtliche, bis in's Kleinste gehende Darstellung des Theaterwesens zu Shakespeare's Zeit. Wandlungen und Entwicklung der Bühne bis zu unserer Zeit.
2. Zusammenstellung aller Nachrichten über die hervorragendern Schauspieler, welche in Shakespeare'schen Dramen aufgetreten sind, von den Tagen des Dichters an bis auf die Gegenwart. Hiemit wird zugleich die Geschichte jeder bedeutenderen Rolle gegeben.
3. Darstellung der Zeiten, in welchen die verschiedenen Dramen spielen, durch geschichtliche Excurse, Abbildungen von Waffen, Costümen, Gegenden, Städten etc.
4. Porträts (soweit dieselben zu beschaffen sind) der in den historischen Dramen vorkommenden Personen, sowie der vornehmsten Schauspieler.

Der Verfasser rechnet kaum darauf, sein Werk selbst vollenden zu können; er hat sich seinen Sohn zum Mitarbeiter und Nachfolger erzogen und beide studiren, sammeln, kaufen und ordnen unverdrossen darauf los.

Wir verdanken diese Notiz einem längeren an Herrn Dr. Leo gerichteten Briefe des Herrn H. R. Forrest.

Shakespeare-Bibliographie

1865 August bis December, und 1866 Januar
bis October.

(Nebst einigen Nachträgen zur Bibliographie in Bd. I. des Jahrbuches.)

Zusammengestellt von **Albert Cohn.**

I. ENGLAND und AMERIKA.

a. Texte. Gesammtausgaben, einzelne Stücke, Gedichte.

Works. The first Folio of 1623, reproduced under the immediate supervision of Howard Staunton, from the Originals in the Library of Bridgewater House and the British Museum, by Photo-lithography. In 16 Parts. Parts 13 to 16. fol. London, Day & Son, 1865—66.

Works. The Text formed from a New Collation of the early editions, to which are added the Original Novels and Tales on which the Plays are founded; copious Archaeological Annotations on each Play; an Essay on the Formation of the Text; and a life of the Poet. By J. O. Halliwell. The illustrations and wood engravings by F. W. Fairholt. Vol. XVI (Schluss). fol. London, printed by J. E. Adlard, 1865.

Works, edited by William George Clark and John Glover, afterwards also by William Aldis Wright. Vol. 7, 8, 9 (Schluss). 8vo. Cambridge & London, Macmillan & Co., 1865—66.

Works. The Text revised by the Rev. Alex. Dyce. 2nd edition. Vol. 7, 8, 9 (Schluss). 8vo. London, Chapman & Hall, 1865—66.

Works. The Plays edited from the Folio of MDCXXIII, with Various Readings from all the Editions and all the Commentators, Notes, Introductory Remarks, a Historical Scetch of the Text, an Account of the Rise and Progress of the English Drama, a Memoir of the Poet, and an Essay upon his Genius. Vol. 1 (Memoirs of the life of William Shakespeare etc.). 12mo. Boston, Little Brown & Co., 1865. (Jetzt complet.)
(Vol. 2—12 erschienen früher. S. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 1. p. 419.)

Works. A new and revised issue of the Pictorial edition, edited by Charles Knight containing upwards of 1200 illustrations. Parts 19 to 31. Roy. 8vo. London, 1865–66.

Shakespeare illustrated. The Text by Charles and Mary Cowden Clarke; with Designs by H. C. Selous. Parts 19—32. 8vo. London, Cassell, Petter & Co., 1865 66.

Plays, carefully edited by Thomas Keightley. Vol. 1—5. 18mo. London, Bell & Daldy, 1865—66.

The Handy Volume Shakespeare. Vol. 1—5. 32mo. London, Bradbury, 1866.

Works. Edited by W. G. Clark and W. A. Wright. 16mo. Boston, 1865. pp. 1079.

Works. With a Biographical Sketch by Mary C. Clarke. 8vo. Edinburgh 1865.

Jules César: Tragédie de Shakespeare, traduite en vers français, par le chevalier de Chatelain, auteur des „Fleurs des Bords du Rhin", traducteur de Macbeth et d'Hamlet, en collaboration avec feu M. Arouet de Voltaire. 8vo. London, Rolandi, 1866.

Much Ado about Nothing, facsimiled from the edition printed at London in the year 1600, by Edmund William Ashbee. 4to. London, for Private Circulation only, 1865.

Richard the Third, facsimiled from the edition printed at London in the year 1602, by Edmund William Ashbee. 4to. London, for Private Circulation only, 1865 (Published February 1866).

Romeo and Juliet, facsimiled from the edition printed at London in the year 1599, by Edmund William Ashbee. 4to. London, for Private Circulation only, 1865.

Die obigen drei Stücke wurden nur in 50 Exemplaren gedruckt, wovon 19 zerstört wurden, so dass nur 31 übrig sind.

Winter's Tale. Scenes from the Winter's Tale. Illuminated and Illustrated with Greek Ornaments and Costumes, by Owen Jones and Henry Warren. 48 Plates. 4to. London, Day & Son, 1865.

Songs and Sonnets by William Shakespeare (edited by Francis Turner Palgrave, with notes). 16mo. London, Macmillan, 1866. pp. 255.

Nur eine Auswahl.

The Songs, illuminated by H. C. Hoskyns Abrahall. 4to. London, Day & Son, 1866.

b. Shakespeariana.

Addis, John. „Love's Labour's Lost" and „The Bloody Brothers"
Notes and Queries 1865, No. 204, p. 432.

B., T. Newly discovered Portrait of Shakespeare.

Notes & Qu. 1866, No. 215, p. 116. — See also No. 219, p. 203 sign. S. T., and No. 221, p. 245 by Chas. Clay.

Bailey, Samuel. On the received Text of Shakespeare's Dramatic writings and its improvements. Vol. II. 8vo. London, Longman, 1866. pp. VI—413.

Burgess, J. T. The Stratford Bust of Shakspeare.

Athenaeum, No. 1982, Oct. 21, 1865. — See also ibid. No. 1983, Oct. 28, 1865, a paper by James Cox, and Notes & Qu. 1865, Nr. 199, p. 133.

Cartwright, Rob. New Readings in Shakspere or Proposed Emendations of the Text. 8vo. London, J. R. Smith, 1866. pp. 39.

Codd, Edw. T. Shakspeare's Family.

Notes & Qu. 1865, Nr. 192, p. 185. — Followed by a Note on the same subject by Albert Buttery.

Corney, Bolton. Shakspeare and Cervantes.

Athenaeum 1864, April 2.

Corser, T. On the seven ages of man's life („As You Like It").

Notes & Qu. 1866, No. 247, p. 228.

Cosens, F. W. Shakespeare in Spain.

Athenaeum No. 1986, Novemb. 18, 1865.

Cunningham, Peter. Shakespeare and his Descendants.

Notes & Qu. 1866, No. 250, p. 282.

D'Alton, J. Shakespeare Family.

Notes & Qu. 1865, No. 184, p. 33. — Followod by a paper on the same, subject by H. S. G.

De Quincey on Shakespeare (signed „Bibliothecar Chetham").

Notes & Qu. 1865, No. 199, p. 325.

Dodd, Will. The Beauties of Shakespeare. New edition. 18mo. London, Moxon, 1865.

Elze, K. Passages in Hamlet:

1. Act I, Scene 4 „The drame of eale" etc.
2. Act III, Scene 4 „And *master* the devill."
3. Act IV, Scene 5 „They *aim* at it."
4. Act I, Scene 2 „And stand a comma 'tween their amities.'
5. Act IV, Scene 5 „The ratifiers and props of every word."

Athenaeum 1866, No. 2024, August 11. Ib. No. 2025, Aug. 18, eine Erwiderung von J. Nichols.

F., E. Shakespeare's Peonies.

Athenaeum No. 1998, Febr. 10, 1866, p. 213.

H., C. W. Explanation of a difficulty in Hamlet: „I know a hawk from a handsaw" —

Athenaeum 1865, Decemb. 30.

Halliwell, J. O. A Shakespearian Discovery.

Athenaeum 1864, April 30.

H(alliwell), J. O. Shakesperian Prices in 1805.

Notes & Qu. 1866, No. 239, p. 65.

Harris, John. Shakspere's Shrine: an Indian Story; Essays and Poems. 8vo. London, Hamilton, Adams & Co., 1866.

(This volume contains the Ode, which won the First Prize at the Tercentenary of Shakespeare.)

Hazlitt, W. Carew. Shakspere's Sonnets: „Mr. W. H."

Notes & Qu. 1865, No. 205, p. 449. — See also ib. No. 206, p. 482, a reply by Bolton Corney.

Kellog, A. O. Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide. 8vo. New-York, Hurd & Houghton, 1866, pp. VIII —204.

(These Essays were first published in the „American Journal of Insanity" at various intervals between 1859 and 1864.)

Lamb, Charles. Tales from Shakespeare. With coloured illustr. fc. 8vo. London, 1865.

Life (A new) of Shakespeare.

Reader, No. 164, Febr. 17, 1866, p. 179.

Life (The) and Death of Gamaliel Ratney a famous Thief of England, executed at Bedford, the 26th of March last past, 1605. Edited by J. P. Collier. 4to. 1866.

This curious piece contains a reference to Shakespeare, coming to London as a poor lad, and afterwards owning a lordship in the country.

M'Carthy, D. F. Cervantes and Shakespeare.

Athenaeum 1864, March 26.

Macray, J. Shakespeare's „Tempest" (respecting Forcade's and Montégut's theories put forth in the *Revue des deux Mondes*).

Notes & Qu. 1865, No. 192, p. 186.

Macray, J. Shakespeare in Germany (Ueber das Shakespeare-Jahrbuch).

Notes & Qu. 1865, No. 208, p. 514.

Massey, Gerald. Shakspeare's Sonnets never before interpreted: his private friends identified: together with a recovered likeness of himself. 8vo. London, Longmans, Green & Co., 1866. pp. XII—603.

N., J. Shakespeare his own biographer.

The Reader 1866, No. 166, March 3, p. 227.

Nichols, J. Shakespeare Readings. „The Tempest" Act IV, scene 1. „Your banks with pioned and twilled brims."

Athenaeum No. 2031, Sept. 29, 1866, p. 410.

Nichols, J. Passage in „King John", Act III, scene 3 „Sound on into the drowsy race of night."

Notes & Queries 1866, No. 240, p. 83. — See also No. 242, p. 138, by J. Wetherell.

Nichols, J. „All's Well that ends Well", Act I, scene 2 „Making them proud of his humility".

Notes & Qu. 1865, No. 204, p. 432.

Nichols, James. „All's Well that ends Well", Act III, sc. 3.

Notes & Qu. 1865, No. 192, p. 186.

Nichols, James. „Anthony and Cleopatra", Act IV, sc. 9 „Demurely wake the sleepers."

Notes & Qu. 1865, No. 196, p. 264.

Nichols, John Gough. Passage in Shakespeare's Second Part of „King Henry IV", Act IV, sc. 1.

„My brother general, the commonwealth,
To brother born an household cruelty,
I make my quarrel in particular."

Notes & Queries 1866, No. 238, p. 41. — See also No. 241, p. 114, by J. Wetherell, and No. 246, p. 216, by C. G. Prowett.

Nicholson, B. Shakespeare and the Bible.

Notes & Qu. 1866, No. 212, p. 55.

Nicholson, B. Emendation in Shakespeare's „Julius Caesar", Act II, sc. 1. „For if thou path, thy native semblance on."

Notes & Qu. 1866, No. 215, p. 124.

Nicholson, B. „Troilus and Cressida“, Act IV, sc. 1 „Fair Diomed, you do as chapmen do“ etc.

Notes & Qu. 1866, No. 244, p. 164.

Nicholson, B. „Romeo and Juliet“, Act I, scene 4 „In shape no bigger than an agate-stone.“

Notes & Qu. 1866, No 233 p. 489 and No. 244, p. 163. — See also No. 246, p. 216, by P. E. Masey.

Nicholson, B. The second part of „King Henry the Fourth“. Act IV, sc. 1

„I take not on me here as a physician“ and
„I make my quarrel in particular.“

Notes & Qu. 1866, No. 235, p. 529.

Nicholson, B. Filberts from Caliban's Isle (ready cracked) for Christmas Readers of Shakespeare.

Notes & Qu. 1866, No. 211, p. 27.

Nottelle. Etude fantaisiste sur Shakespeare. 12mo. London, 1865. pp. 160.

Passages from Shakespeare. Selected and translated into German (including the English Text) by Gustav Solling. 16mo. London, Trübner & Co., 1866. pp. 136.

Quotations from Shakespeare. Selected and arranged by Edmund Routledge. With an Index of the principal words. 8vo. London, Routledge, 1866.

Shakespeare and Calvin.

Saturday Review, 1864, June 18.

Shakespeare considered ethnologically and phrenologically.

Anthropological Review 1864, May.

Shakespeare's Jest Book. A Hundred Merry Talys from the only perfect copy known. Edited with introd. and notes by Dr. Hermann Oesterley. 8vo. London, J. R. Smith, 1866. pp. XX—161.

Shakspeare Farce-tragedy (A new).

Saturday Review 1864, April 9, p. 439.

Shaksperean Gems, newly collected and arranged; with a Life of William Shakespeare, embracing the most recent Discoveries. By R. L. Gibson. 18mo. Halifax, Nicholson, 1865. pp. 346.

Thornbury, Walter. Shakespeare's Silence about Smoking.

Notes & Qu. 1866, No. 210. p. 1. — See also No. 218, p. 171, No. 220, p. 228, sign. A. C. M., No. 223, p. 285 by John Addis, No. 225, p. 329, sign. J. C H.

Treasury of thought from Shakespeare: The Choice Sayings of the principal Characters, analytically and alphabetically arranged. 12mo. London, Griffin & Co., 1866. pp. 370.

Was Shakespeare a Roman Catholic?

Edinburgh Review, 1866, January (No. 251).

Wetherell, J. Emendation of the Text of Shakespeare's „Tempest“, Act I, sc. 2 „Who having *into* touth.“

Athenaeum No. 2028, Sept. 8, 1866, p. 317.

Wetherell, J. Passage in Shakespeare's „King Richard II“, Act I, sc. 3 „The sly-slow hours shall not determinate“ etc.

Notes & Qu. 1866, No. 247, p. 227.

What Shakespeare tells us about himself.
Reader 1864, No. 69, p 511 f.

Whistler, G. W. „The Tempest“, Act III, sc. 1 „Most busy lest, when I doe it.“
Notes & Qu. 1865, No. 204, p. 432.

W(histler, G. W.). „The Tempest“, Act. II, sc. 1 „Go sleep and hear us not.“
Notes & Qu. 1866, No. 222, p. 254.

White, Richard Grant. Memoirs of the Life of William Shakespeare; with an Essay toward the Expression of his Genius. 8vo. Boston, 1865. pp. 425.

(Bildet Vol. I der Shakespeare-Ausgabe von White. S. oben: Texte.)

Workard, Job J. B. Passage in „Othello“ Act I, sc. 1 „A fellow, almost damned in a fair strife.“
Notes & Qu. 1865, No. 186, p. 80. — See also ibid. No. 189, p. 126.

II. DEUTSCHLAND.

a. Texte. Gesammtausgaben, einzelne Stücke, Gedichte.

Sämmtliche Werke. Deutsche Volksausgabe (nach Meyer's Uebersetzung). Neu durchgesehen und mit einer Biographie, Einleitungen zu sämmtlichen Stücken und einem Spruchregister herausg. v. Max Moltke. Mit Shakespeare's Bildniss und gegen 300 eingedruckten Holzschnitten. Lief. 21—40 (Schluss). 8vo. in 2 Col. Leipzig, Shakespeare-Verlag, 1865—66.

— Dasselbe, Zweite Aufl. (Dritter Abdruck.) Lief. 1. 8vo., wie oben, 1866.

Dramatische Werke, übers. von Aug. Wilh. v. Schlegel und Ludwig Tieck. Sechste Octav-Ausgabe. Bd. 12 (Schluss). 8vo. Berlin, G. Reimer, 1865. pp. 460.

(Dem entsprechenden Titel in Bd. I des Jahrbuches ist hinzuzufügen: Bd. 1—11.)

Dramen. No. 3—15. 16mo. Leipzig, Reclam.

No. 3. König Lear. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Leopold Petz. pp. 115.

No. 4. Macbeth. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Ludwig Hilsenburg. pp. 71.

No. 5. Othello, der Mohr von Venedig. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Ernst Ortlepp. pp. 102.

No. 6. Die Kunst, eine böse Sieben zu zähmen. Lustspiel in 5 Akten. Uebers. v. Karl Simrock. pp. 79.

No. 7. Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Friedrich Köhler. pp. 114.

No. 8. Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in 5 Akten. Uebers. v. Alex. Fischer. pp. 77.

No. 9. Antonius und Cleopatra. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Wilhelm Lampadius. pp. 106.

No. 10. König Richard der Zweite. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. Theodor Oelcker. pp. 82.

No. 11. Der Sturm. Schauspiel in 5 Akten. Uebers. v. Friedrich Köhler.

No. 12. Die lustigen Weiber von Windsor. Lustspiel in 5 Akten. Uebers. v. K. Simrock.

No. 13. Der Dreikönigsabend, oder Was Ihr wollt. Lustspiel in 5 Akten. Uebers. v. F. Köhler.

No. 14. König Heinrich VI, 1. Theil. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. A. Böttger.

No. 15. König Heinrich VI, 2. Theil. Trauerspiel in 5 Akten. Uebers. v. A. Böttger.

König Lear. Deutsch von Friedrich Bodenstedt. 12mo. Berlin, Decker, 1865. pp. VIII—164.

König Lear. Deutsch von Wilhelm Jordan. 8vo. Hildburghausen, Bibl. Institut, 1865. pp. 166.

Wintermärchen. Deutsch von Karl Simrock. 8vo. ibid., 1866. pp. 132.

Timon von Athen. Deutsch von Ludw. Seeger. 8vo. ibid., 1866. pp. 131.

König Johann. Deutsch von Ludwig Seeger. 8vo. ibid., 1866. pp. 119.

Viel Lärmen um Nichts. Deutsch von Karl Simrock. 8vo. ibid., 1866. pp. 124.

Der Sturm. Deutsch von F. Dingelstedt. 8vo. ibid., 1866.

(Die obigen sechs Stücke bilden Theile der „Bibliothek Ausländischer Klassiker“.)

Sonette in deutscher Nachbildung von F. Bodenstedt. 2. vielfach verbesserte Auflage der Volksausgabe. Mit Photogr. Portrait. 12mo. Berlin, Decker, 1866. pp. XI—246.

b. Shakespeariana.

Ahne, W. A. Shakspeare-Blüthen als Festgabe zur 300jährigen Gedächtnissfeier des grössen Britischen Dichters. 8vo. Prag, Credner, 1864. pp. IX—172.

Augustin, S. Shakespeare-Musik.
Morgenblatt 1864, No. 32, p. 750—56, No. 33, p. 779—85.

Bekk, Adolf. Shakespeare und Homer. Ein Beitrag zur Literatur und Bühne des englischen Dichters. kl. 8vo. Pest, Wien und Leipzig, Hartleben, 1865. pp. 160.

Bell, Will. Randglossen (zu „Pericles“ und „Tempest“).
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 392.

Bernays, Mich. Shakespeare, ein katholischer Dichter.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 220.

Bernays, Mich. Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare. (Abdruck aus der „Kölnischen Zeitung“ vom 14. Sept. 1864.)
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 396.

Bodenstedt, Friedr. Wie soll man Shakespeare übersetzen? Eine Replik. (Separatabdruck aus dem Morgenblatt der Bayerischen Zeitung). 8vo. 1865. pp. 11.

Bodenstedt, Friedr. Hamlet.

Westermann's Monatshefte 1865, October p. 77—90.

Bodenstedt, Friedr. Chapman in seinem Verhältniss zu Shakespeare.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 300.

Bodenstedt, Friedr. Mrs. Siddons. Nach Aufzeichnungen ihrer Tochter, Mrs. Combe. Nebst einigen Bemerkungen über den Charakter der Lady Macbeth.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges I, p. 341.

Boumann. Ueber die Charaktere Malcolm's und Macduff's mit besonderer Beziehung auf Worte des Letzteren.

Der Gedanke, Band 5 (1864), Heft 2.

Boumann. Noch Etwas über den sittlichen Helden-Charakter des Shakespeare'schen Macduff.

Dramaturgische Blätter, red. v. Rötscher, I. Jahrg. Heft 2. 8vo. Dresden, Meinhold, 1865.

Boumann. Ueber einen scheinbaren Widerspruch in Shakespeare's Trauerspiel „König Lear".

Ib. I. Jahrg. Heft 2.

Boumann. Ueber Shakespeare's inner life as intimated in his works.

Ib. I. Jahrg. Heft 3. Die drei Hefte der Dramaturg. Blätter erschienen auch u. d. T.: „Dramaturgische Probleme" etc. von Prof. Dr. H. Th. Rötscher. 8vo. Dresden, Meinhold, 1865.

Constanze in Shakespeare's „König Johann".

Dramat. Bl. I. Jahrg. Heft 3.

Delius, Nic. Die Englischen Comödianten in Deutschland zu Shakespeare's Zeit. Ein Vortrag gehalten zu Bonn am 4. März 1865.

Bremer Sonntagsblatt 1865, No. 15, 9. April.

Delius, Nic. Ueber Shakespeare's Sonette .Ein Sendschreiben an Friedr. Bodenstedt.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 18.

Dingelstedt, Fr. Zur Shakespeare-Feier im Hoftheater (23. April 1864).

Drei Festsprüche aus Neu-Weimar, III, Weimarische Beiträge zur Literatur und Kunst etc. 8vo. Weimar, 1865. p. 56—60.

Eckhardt, Ludw. Shakespeare's Englische Historien auf der Weimarer Bühne.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 362.

Elze, Karl. Hamlet in Frankreich.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 86.

Elze, Karl. Bodmer's Sasper.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 337.

Feldtmeyer, Eug. Schiller's Wallenstein und Shakespeare's Macbeth. Eine Abhandlung. (Programm des K. Wilhelms-Gymnasiums zu Krotoschin, zu Ostern 1865.) 4to. Druck v. Th. Hoffmann in Ostrowo.

Flathe (J. L. F.) König Richard II (Supplement zu „Shakespeare in seiner Wirklichkeit"). 8vo. Leipzig, Dyk, 1865. pp. 118.

Flir, A. Briefe über Shakespeare's Hamlet. 8vo. Innsbruck, Wagner, 1865. pp. 208.

FRENZEL, K. William Shakspeare.

Dichter und Frauen. Studien von Karl Frenzel. Dritte Sammlung. 8vo. Hannover, Rümpler, 1866 (1865). p. 83—186.

FRIESEN, H. v. Flüchtige Bemerkungen über einige Stücke, welche Shakespeare zugeschrieben werden. 1. The merry devil of Edmonton. 2. Two noble Kinsmen.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 160.

GENÉE, R. Shakespeare-Studien.

Deutsches Museum 1866, No. 23.

Hamlet.

Dramaturgische Blätter, redig. v. Prof. H. Th. Rötscher. I. Jahrg. Heft 2. 8vo. Dresden, Meinhold, 1865.

HEBLER, C. Aufsätze über Shakespeare. 8vo. Bern, J. Dalp'sche Buchh., 1865. pp. X—200.

Inhalt: I. Shakespeare in seinen Werken. II. Othello, der Mohr von Venedig (1. Die Charaktere. 2. Der Gang der Handlung). III. Hamlet, Prinz von Dänemark (1. Der Stoff und frühere Gestalten desselben. 2. Die Tragödie). IV. Zwei Komödien (1. Maass für Maass. 2. Ein Sommernachtstraum). V. Miscellen (1. Troilus und Cressida. 2. Zum Othello und Macbeth. 3. Die vierzehn Komödien).

HENGSTENBERG. Hamlet, eine pastorale Studie.

Evangel. Kirchenzeitung, 1864, No. 40—42.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausg. durch Friedr. Bodenstedt. Erster Jahrgang. 8vo. Berlin, G. Reimer, 1865. pp. XXII—457.

JORDAN. Wie soll man Shakespeare übersetzen? Abfertigung eines Kritikers in der Bayer. Zeitung (Bodenstedt). 1865.

KLEIN, J. L. Geschichte des Dramas, Band IV.: Das Italienische Drama, Erster Band. 8vo. Leipzig, T. O. Weigel, 1866.

Anscheinend nicht hieher gehörend, muss dieser Band des bedeutenden Werkes als eine der wichtigsten Arbeiten über die Quellen Shakespeare's erwähnt werden. Klein weist u. A. schlagend nach, dass nicht, wie bisher angenommen wurde, Boccaccio's Novelle „Giglietta di Narbone", sondern Bernardo Accolti's Komödie „Virginia" als Quelle von Shakespeare's „All's Well that ends Well" zu gelten hat — ein Nachweis, der viele Irrthümer in Bezug auf Shakespeare's Sprachkenntniss beseitigt (die „Virginia" ist nie in's Englische übersetzt worden), und die interessantesten Einblicke in seine Compositions-Weise gewährt.

KOBERSTEIN, AUG. Shakespeare in Deutschland. Rede zur Shakespeare-Feier in Pforta, den 23. April 1864.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jahrg. I, p. 1.

KOCH, C. FR. Der Name Shakespeare's.

Jahrbuch für Roman. und Englische Literatur. Bd. VI, Heft 3 (1865). p. 322—26.

KÖHLER, REINH. Einige Bemerkungen und Nachträge zu Albert Cohn's „Shakespeare in Germany".

Jahrbuch der D. Sh.-G. I, p. 418.

KÖSTER, HANS. Marginalien zum Othello und Macbeth.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 138.

KÖSTLIN. Shakespeare und Hamlet.

Morgenblatt 1864, No. 25.

KURZ, H. Die Deutschen in den „Lustigen Weibern von Windsor“ (Erster u. Zweiter Artikel).
Internationale Revue. Wien, 8vo. 1866. Heft 1 & 2.

LEO, F. A. Die neue Englische Text-Kritik des Shakespeare.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 189.

LOËN, A. v. Die Shakespeare-Kenntniss im heutigen Frankreich.
Internationale Revue, Wien. 8vo. 1866, Heft 1.

NEUMANN, HEINR. Ueber Lear und Ophelia. Ein Vortrag gehalten im Musiksaale der Universität zu Breslau am 11. März 1866. 8vo. Breslau, Korn, 1866. pp. 16.

PETERS, A. Shakspeare's Sommernachtstraum (Rede).
Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik Bd. 93—94, Heft 1 (1866).

REICHLIN-MELDEGG, C. A. VON. Faust und Hamlet. Eine ästhet. Parallele.
Internationale Revue No. 2 (August 1866), p. 300.

RÖTSCHER, H. TH. Der fünfte Akt des „Kaufmann von Venedig“.
Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, 1864, No. 38 f.

RÖTSCHER, H. TH. Flathe's Shakespeare in seiner Wirklichkeit.
Dramaturg. Blätter I. Jahrg. Heft 2.

RÖTSCHER, H. TH. Warum muss in Romeo und Julia Graf Paris durch den Arm Romeo's fallen? — Warum hat Shakespeare dem Romeo vor seiner Leidenschaft zu Julia eine Neigung für Rosalinde gegeben?
Ib. I. Jahrg. Heft 2.

RÖTSCHER, H. TH. Worin liegt die Anziehungskraft zwischen Hamlet und Ophelia?
Ib. I. Jahrg. Heft 2.

RÖTSCHER, H. TH. Abhandlungen zum Verständniss von Shakespeare's „König Lear“. 1. Worin liegt der tiefe Widerwille des Grafen Kent gegen Oswald begründet? 2. Warum geht die Gestalt des Narren nicht durch die ganze Tragödie hindurch? 3. Wodurch hat Shakespeare den Tod der Cordelia begründet? 4. Worin liegt die tragische Bedeutung des Todes des Herzogs von Cornwall von der Hand seines Dieners?
Ib. I. Jahrg. Heft 2.

RÜMELIN, G. Shakespeare-Studien. 8vo. Stuttgart, Cotta, 1866. pp. VII—252 (zuerst erschienen u. d. T.: „Shakespeare-Studien eines Realisten“ im Morgenblatt. S. Jahrb. der Sh.-G. I.)

RUSHTON, W. L. Shakespeare illustrated by old authors (continued).
Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 38, Heft 1, 1866.

SCHINDHELM. Abhandlung über Hamlet von Shakespeare. 4to. Coburg, Riemann, 1866. pp. 19.

SCHÖLL, AD. Shakespeare und Sophocles.
Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 127.

Shakspeare und Goethe (über Rümelin's Shakspeare-Studien).
Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Neue Folge. Zweiter Jahrgang, erste Hälfte. 8vo. Leipzig, 1866. p. 753—764.

Shakespeare und seine Zeitgenossen.
Grenzboten, 1866, No. 44.

Shakespeare-Galerie, neue. Die Mädchen und Frauen in Shakespeare's dramatischen Werken. In Bildern und Erläuterungen. Mit 45 Stahlstichen. 3. Aufl. 4to. Leipzig, Brockhaus, pp. XII—180.

Shakespeare-Kämpe (Ein Königlicher).

Deutscher Sprachwart. Neue Folge. No. 13 (1866).

Shakespeare-Verein. Zur Geschichte des deutschen Shakespeare-Vereins.

Deutsche Schaubühne, redig. v. Wehl, 1865, Heft 2.

Shakespeare-Verein. Kurzer Rechenschaftsbericht über die Thätigkeit des Shakespeare-Vereins.

Deutsche Schaubühne, redig. v. Wehl, 1865, Heft 1.

SIEVERS, E. W. William Shakspeare. Sein Leben und Dichten dargestellt von E. W. S. Erster Band. 8vo. Gotha, Besser, 1866. pp. XVI—534.

TSCHISCHWITZ, BENNO. Shakespeare's Staat und Königthum. Nachgewiesen aus der Lancaster-Tetralogie. 8vo. Halle, Buchh. d. Waisenhauses, 1866. pp. IV – 89.

Ueber den Charakter des Antonio im Kaufmann von Venedig.

Deutsche Schaubühne, redig. v. F. Wehl, 1864, Mai.

ULRICI, H. Christopher Marlowe und Shakespeare's Verhältniss zu ihm.

Jahrbuch der D. Sh.-Ges. I, p. 57.

Shakespeare-Vorlesungen

an Deutschen Universitäten.

BONN. *Wintersemester.* 1866—67. Delius, Troilus und Cressida.

BRESLAU. *Wintersem.* 1866—67. Scherner, Psychologische Erklärung des Hamlet.

DORPAT. *Wintersem.* 1866—67. Green, Henry IV, part 2.

ERLANGEN. *Sommersem.* 1866. Winterling, Macbeth.

——— *Wintersem.* 1866—67. Derselbe, Hamlet.

HALLE. *Sommersem.* 1866. Ulrici, Ueber Shakespeare's Leben, Charakter und dramatische Kunst.

JENA. *Wintersem.* 1866—67. K. Fischer, Ueber Shakespeare's dramatische Kunst.

KIEL. *Wintersem.* 1866—67. Heise, Othello.

LEIPZIG. *Wintersem.* 1866—67. Flathe, Ueber Shakespeare's Sinn und Geist und die bedeutendsten seiner Kunstschöpfungen. (Prof. Flathe ist inzwischen verstorben.)

MÜNCHEN. *Wintersem.* 1866—67. Bodenstedt, Macbeth.

TÜBINGEN. *Wintersem.* 1866—67. Rapp, Macbeth.

WÜRZBURG. *Sommersem.* 1866. Eggenberger, Julius Caesar.

ZÜRICH. *Sommersem.* 1866. Behn-Eschenburg, As You Like it.

III. FRANKREICH.

a. Texte. Gesammtausgaben und einzelne Stücke.

Oeuvres complètes, traduites par François Victor Hugo. Tom. XVI. 8vo. Paris, Pagnerre, 1866. (Les Apocryphes, Vol. I.)

——— Seconde édition. Tom. II, III. 8vo. ib., id., 1865—66.

Oeuvres complètes, traduction de M. Guizot. 5me édition. Tom. 8 (Schluss). 8vo. Paris, Didier, 1865.

Oeuvres complètes, illustrées, traduction entièrement nouvelle par Emile Montégut. Série 1—5. 8vo. Paris, Hachette, 1866.

Jules César (en anglais). Nouvelle édition, publiée avec une notice, un argument analytique et des notes en français, par C. Fleming. 18mo. Paris, Hachette, 1866. pp. 179.

Julius Caesar, a tragedy in five acts. With grammatical and explanatory notes, by Corréard, professor of the English language at the Imperial Lyceum of Charlemagne. 12mo. Paris, Fouraut, 1865. pp. 76.

Hamlet, Prince of Denmark, a tragedy in five acts. With explanatory French Notes etc. by A. Brown. New edition, improved with new notes, taken from Johnson, Steevens etc. 18mo. Paris, Truchy, 1865. pp. 178.

Hamlet, Tragédie en six actes, traduction italienne de C. Rusconi. gr. in 8vo. à 2 col. Paris, M. Levy, 1866. pp. 55. (Repertoire de M. Ern. Rossi.)

Hamlet, Falstaff, d'après Shakespeare (par Paul Maurice).
Théâtre (Etudes et Copies) par P. M. 12mo. Paris, Pagnerre, 1864.

King Lear, a tragedy by William Shakspeare. New edition, with notes. Revu et adapté à l'enseignement dans les lycées et autres établissements d'instruction publique, par C. Witcomb, professeur d'anglais au collège Rollin. 8vo. Paris, Dramard-Baudry & Co. 1865. pp. 122.

Le Marchand de Venise. Traduit par Leon Daffry de la Monnoie. 8vo. Paris, Hachette, 1866. pp. XII—150.

Othello. Tragédie en cinq actes, trad. en vers italiens par Giulio Carcano. 8vo. Paris, 1865.

Richard III., Drame en cinq actes; par M. Victor Séjour. Première représentation le 28. Sept. 1852. Théâtre de la Porte St. Martin. 4to. à 3 col. Paris, Barbé, 1866. pp. 16.

b. Shakespeariana.

Blanc, Louis. Le jardin de Shakespeare.
Lettres sur l'Angleterre, 2 vols. 8vo. Paris, 1865.

Büchner, A. Les Comédies de Shakespeare. Thèse. 8vo. Paris, Durand, 1866.

Davis, William John. Explication philosophique sur la tragédie d'Hamlet de Shakspeare, avec des observations sur la traduction française

de F. V. Hugo, données à l'Université de Kiew au mois de mars, l'année 1864. 8vo. Nice, impr. Gauthier & Co., 1866. pp. 21.

GORDON, JOHN T. Shakespeare et nous-mêmes. Traduit de l'anglais par Mmes. H. et F. 8vo. Caen, impr. Philippe, 1864. pp. 23.

MEZIÈRES, ALFRED. Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. 12mo. Paris, Charpentier, 1865.

Erschien zuerst in-8vo., 1861.

SADLER, P. Cours de versions anglaises ou recueil choisi d'anecdotes classiques, traits historiques, etc. tirés de Shakespeare, Dryden, Milton, etc. 10me éd. 12mo. Paris, Truchy, 1866. p. 492.

Bemerkung. Die Erscheinungen der übrigen Länder folgen im nächsten Bande.

Berichtigungen.

S.	Z.				
S. 206	Z. 18	statt	escaped	lies	escaped,.
- 210	- „	-	poorer	-	poor.
- 215	- 39	-	followed	-	followed.
- 217	- „	-	blind fold	-	blindfold.
- 223	- 16	-	secnd	-	second.
- 230	- 32	-	thernfore	-	therefore.
- 231	- 28	-	his	-	Shakespeare's.
- „	- 30	-	is	-	is the.
- 237	- 23	-	the the	-	the.
- 239	- 19	-	fabling	-	feigning.
- „	- 24	-	he	-	we.
- 241	- 1	-	right	-	rightly.